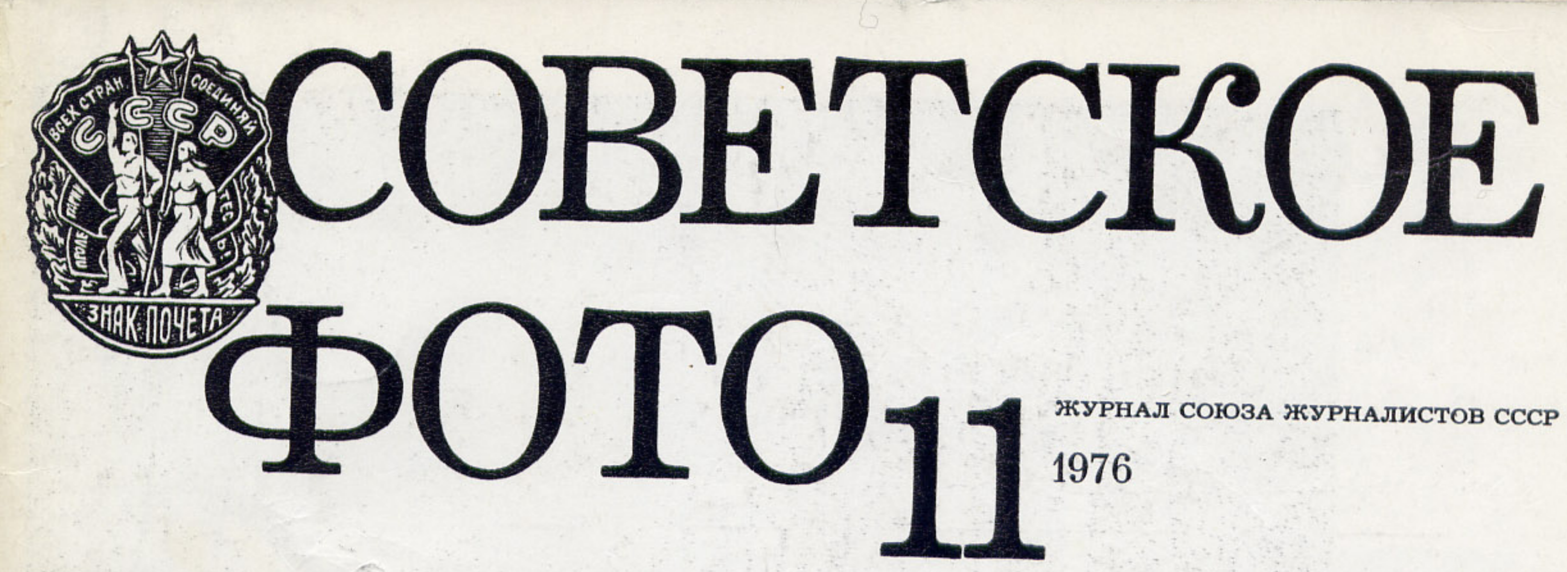
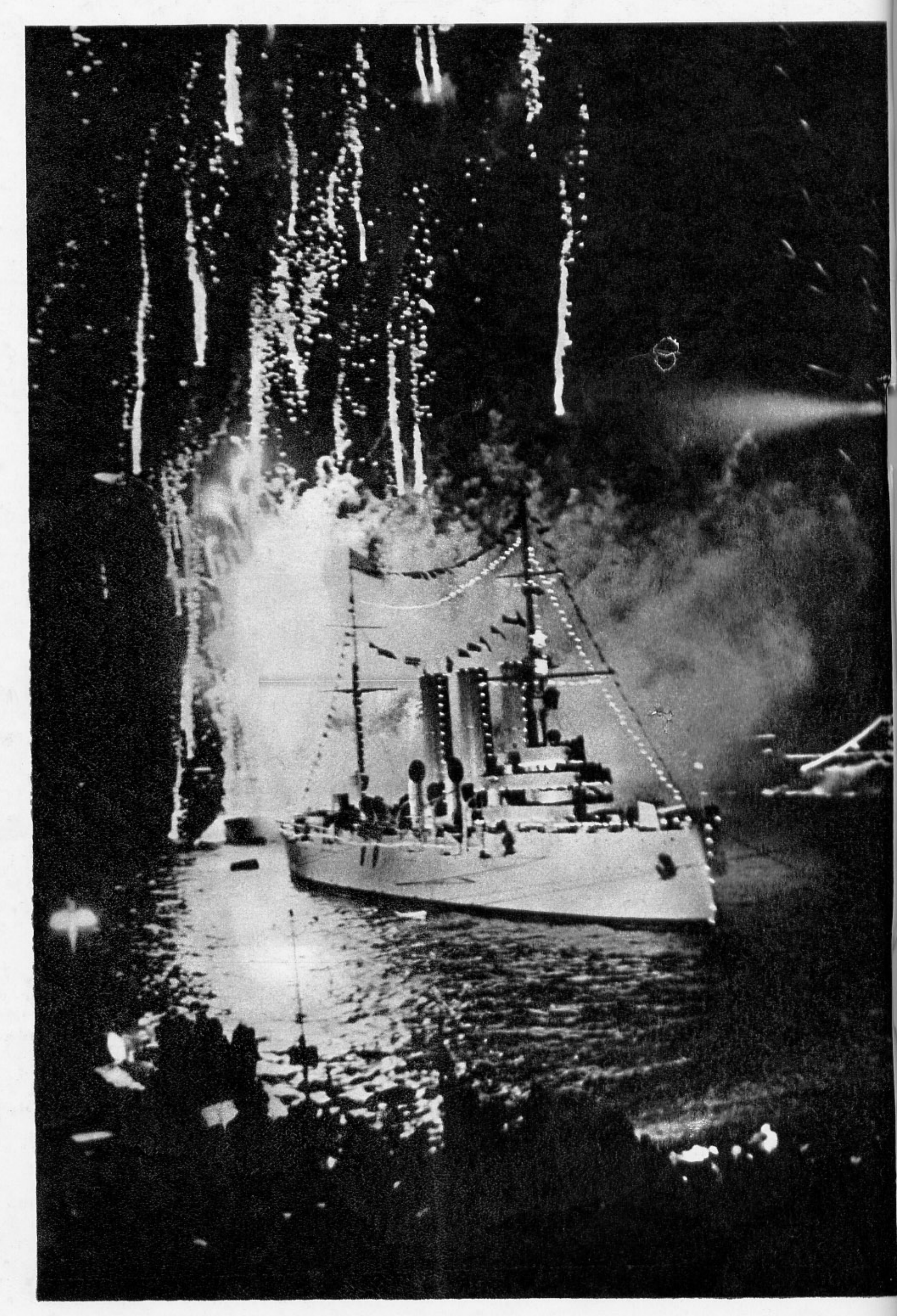


СОВЕТСКОЕ ФОТО

11

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

1976



«Аврора» праздничная

Фото Олега МИРОНЦА

Монумент защитникам Ленинграда

Фото Владимира НИКИТИНА

СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР. 11. 1976
ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПЛАНЕТА»



НАС ВМЕСТЕ НАЗЫВАЮТ — ЛЕНИНГРАД

Творчество ленинградских фотомастеров

Ленинград, известный в мире как один из красивейших городов на планете, как «застывшая музыка» — так называют совершенную по линиям и пропорциям архитектуру — славен многими историческими памятниками. Они — «визитные карточки» красавца на Неве, по которым его узнают на всех меридианах.

Наш фоторассказ о Ленинграде открывают снимки легендарной «Авроры» и нового, сооруженного лишь в минувшем мае, монумента в честь героев обороны Ленинграда. Если верить в то, что города как люди — у каждого свой характер, судьба, то судьбу и характер Ленинграда вы поймете у этих памятников; врезаны в века подвиг Революции, Мужество, Верность Долгу, Гордость и Честь...

Ленинград словно бы аккумулировал в себе всю историю страны. Город-мыслитель, город-поэт, город-революционер сохранил и передал нам па-





мять о декабристах, о первых в России марксистских кружках, о трех русских революциях, прокатившихся по его площадям, о залпе «Авроры», возвестившем о рождении первого в мире социалистического государства рабочих и крестьян. По духу, делам и заслугам своим этот город получил имя великого Ленина.

За ТАКОЙ город стояли насмерть ленинградцы в годы Великой Отечественной войны. Они носят это в своем сердце, помнят об этом каждой клеточкой своего существа. Такая память — тоже часть их характера. И недаром одним из первых запечатлел на пленке монумент героям обороны Ленинграда чудом уцелевший блокадный мальчишка, ныне фотожурналист В. Никитин. А сами ленинградцы, приходя к памятнику, кладут у его подножья не только цветы, но и — память! — ломтики хлеба...

Память... Старые, блокадной поры кадры, сделанные военными корреспондентами Ленинградского фронта В. Федосеевым, Р. Мазелевым, Н. Фетисовым, Д. Трахтенбергом, В. Тарасевичем и другими. Легендарная «Дорога жизни», противотанковые «ежи» на улицах промерзшего насквозь города, надпись на цоколе здания: «Граждане! При артобстреле эта сторона улицы наиболее опасна!» Мы помним эти кадры, мы помним эти дни, дни мужества и неслыханных испытаний, выпавших на долю города на Неве. Их было 900. Имя им — блокада...

Сколько бы ни знали люди о героизме защитников города Ленина, о поистине легендарной военной эпопее Ленинграда — они знают не все. Можно, негодуя, читать о том, как 900 бесконечно долгих дней фашисты расстреливали город в упор, как они обрушили на него 100 тысяч авиабомб и 150 тысяч артиллерийских снарядов. Можно, содрогаясь, слушать о том, как экскаваторы рыли в мерзлой земле братские могилы для погибших — только голод скосил в блокадном Ленинграде 641 тысячу жителей. Можно, изумляясь и восхищаясь, узнавать, как опухшие, почерневшие, обессиленные люди находили в себе не только силу жить, но работали, сражались и победили.

Фотолетопись мужества ленинградские фотомастера продолжают и сегодня. Снова память... Она приводит нас к Пискаревскому кладбищу. Полной скорби, величия и трагизма запечатлена на снимке В. Никитина скульптура Родины-матери.

Во многих городах мира есть могила Неизвестного солдата, отдавшего жизнь за родину. Здесь, в Пискаревском мемориале, под плитами этой могилы покоятся почти полмиллиона горожан: мужчин, женщин, детей, коммунистов и беспартийных, воинов, защищавших и защитивших город Ленина.

Факельное шествие у могилы Неизвестного солдата, минуты молчания у Вечного огня. Память прошлого...

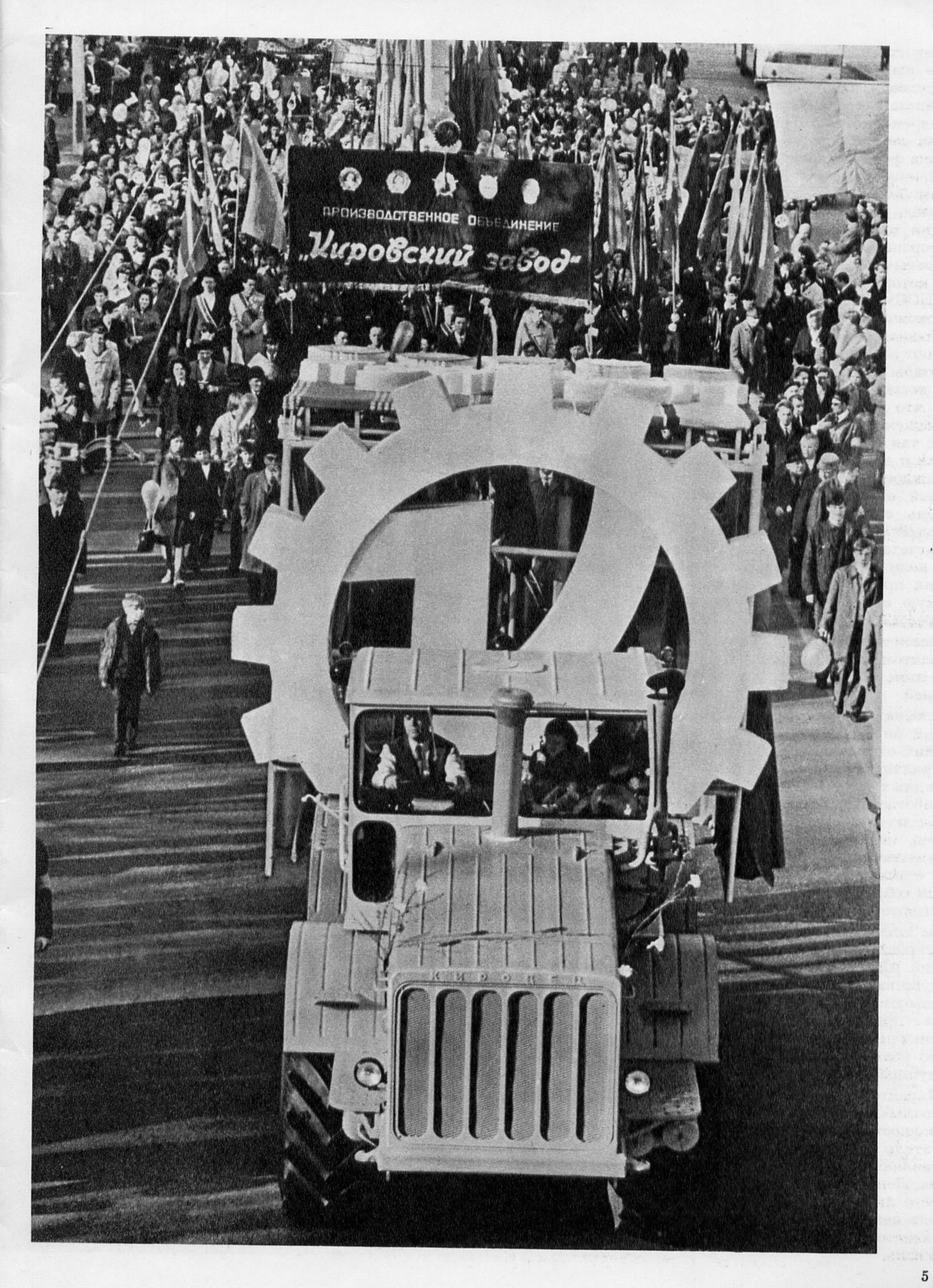
Их имен благородных
Мы здесь перечислить не сможем —
Так их много под вечной охраной гранита,
Но знай, внимающий этим камням:
Никто не забыт и ничто не забыто!



О. ПОЛЕЩУК
Невский проспект

С. СМОЛЬСКИЙ
Ленинград.
Кировский завод
на демонстрации

В. НИКИТИН
Пискаревское кладбище


ПРОИЗВОДСТВЕННОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ
„Кировский завод"

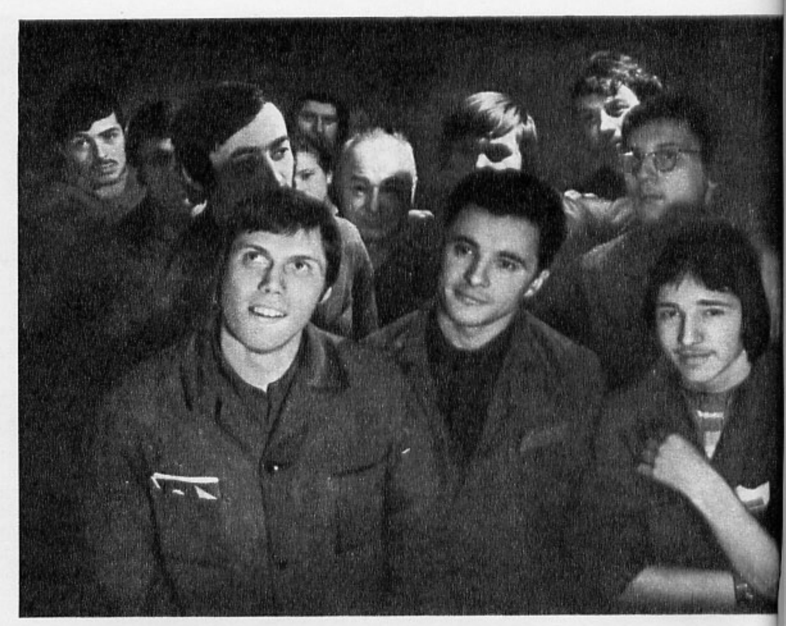
Нет их имен на камнях. Нет их имен на могилах. Но нынешние ленинградцы в новой, мирной и трудовой жизни чтут их подвиг...
Показать средствами фотожурналистики кипучую современность города, яркие характеры сегодняшних ленинградцев — трудная и ответственная задача фотомастеров.
Почему трудная? Казалось бы, чего проще? Ведь сам Ленинград — торжественное и прекрасное зрелище. Но фотожурналист — не любопытствующий гость, не турист, торопливо смотрящий по сторонам. Он — участник трудовых будней, часто привычных, примелькавшихся, тех самых будней, о которых Л. И. Брежнев сказал на XXV съезде КПСС: «Давно замечено, что непрерывная череда похожих друг на друга дней, будничная, повседневная работа, — а все мы заняты ею, — часто не дают в полной мере воспринимать значение и масштабы происходящего вокруг нас. Даже полеты в космос стали чем-то привычным и обыденным. А что уж говорить о пуске новых заводов или, скажем, заселении новых жилых кварталов. Вроде так и должно быть. Действительно, товарищи, так и должно быть. Так должно быть потому, что каждое утро десятки миллионов людей начинают свой очередной, самый обыкновенный рабочий день: становятся у станков, опускаются в шахты, выезжают в поле, склоняются над микроскопами, расчетами и графиками. Они, наверное, не думают о величии своих дел. Но они, именно они, выполняя предначертания партии, поднимают Советскую страну к новым и новым высотам прогресса».

Постичь масштаб трудовых будней, увидеть за фактом явление, передать его суть — в этом цель, в этом и сложность труда фотолетописца наших дней.

Говорят, например, «ленинградский характер». А в чем он? И молодой фотожурналист В. Барановский отправляется на одно из крупнейших предприятий, где был освоен выпуск первых отечественных гидрогенераторов, — «Электросилу». Здесь работает Степан Витченко. Теперь это имя известно всей стране. Когда Витченко пришел на завод, иные удивлялись: «Зачем ему, в прошлом боевому офицеру, да в немалых чинах, стоять у станка?» Но Витченко не просто встал у станка. Он собрал в свою бригаду «трудных» подростков, от которых многие отказались.

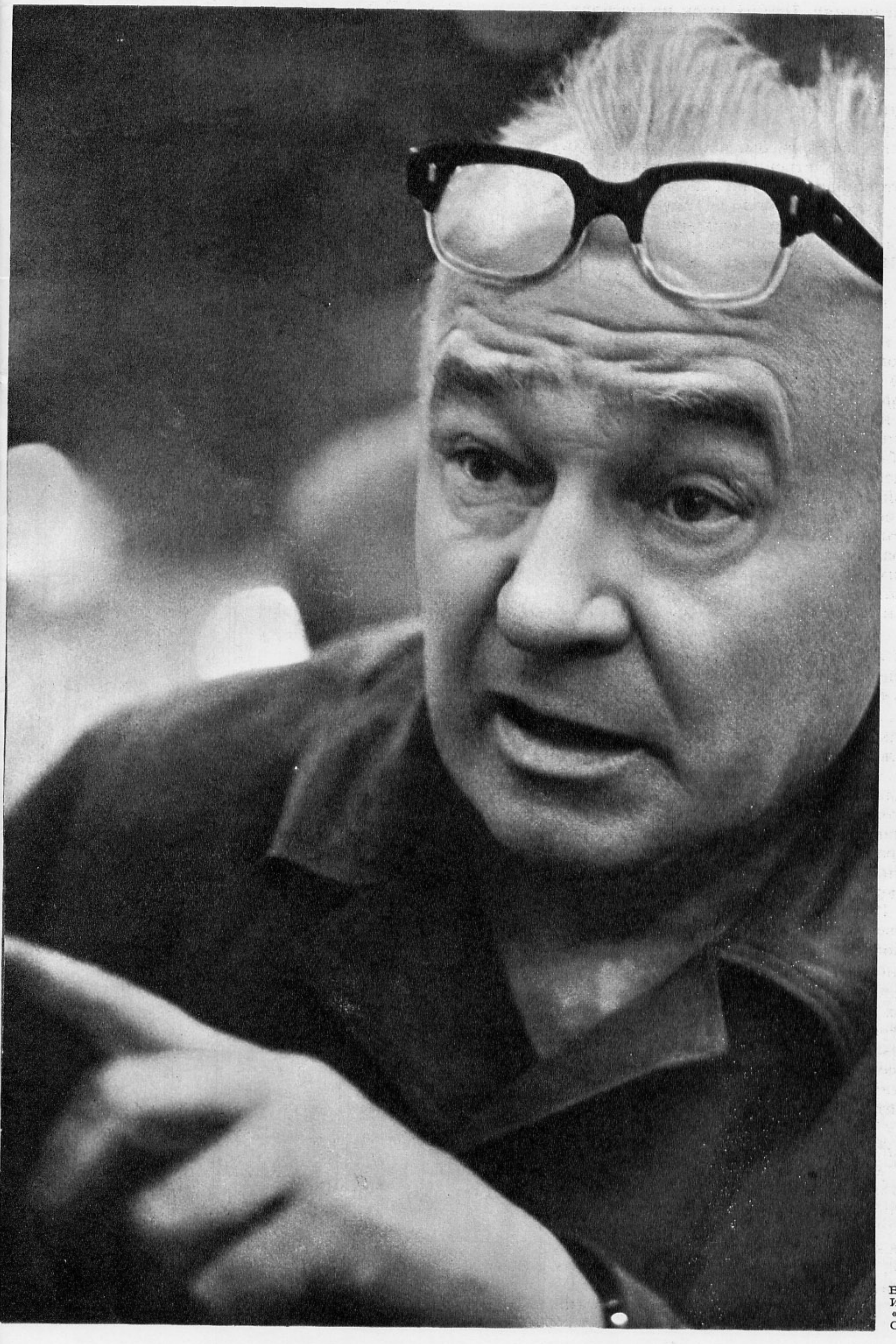
За жизнью его бригады и стал наблюдать фотожурналист. Ему удалось проникнуть во внутренний мир своих героев, передать их характеры, чувства, настроение образным, художественным языком. Каждый кадр этого очерка захватывает нас прежде всего своим психологизмом, обращением к нравственным началам в человеке. Именно поэтому фотоочерк не оставит зрителя равнодушным.

Характер города и его людей... Нужны многие фотоальбомы и монографии, чтобы раскрыть его полностью. Но и те фотозарисовки, с которыми читатель познакомится в этом номере журнала, добавляют новые штрихи к портрету великого города. Ленинградские фотомастера всегда смотрят на него любящим, восхищенным объективом, смотрят как сыновья, для которых за каждым фотосюжетом стоит большая история, полная событий жизнь.

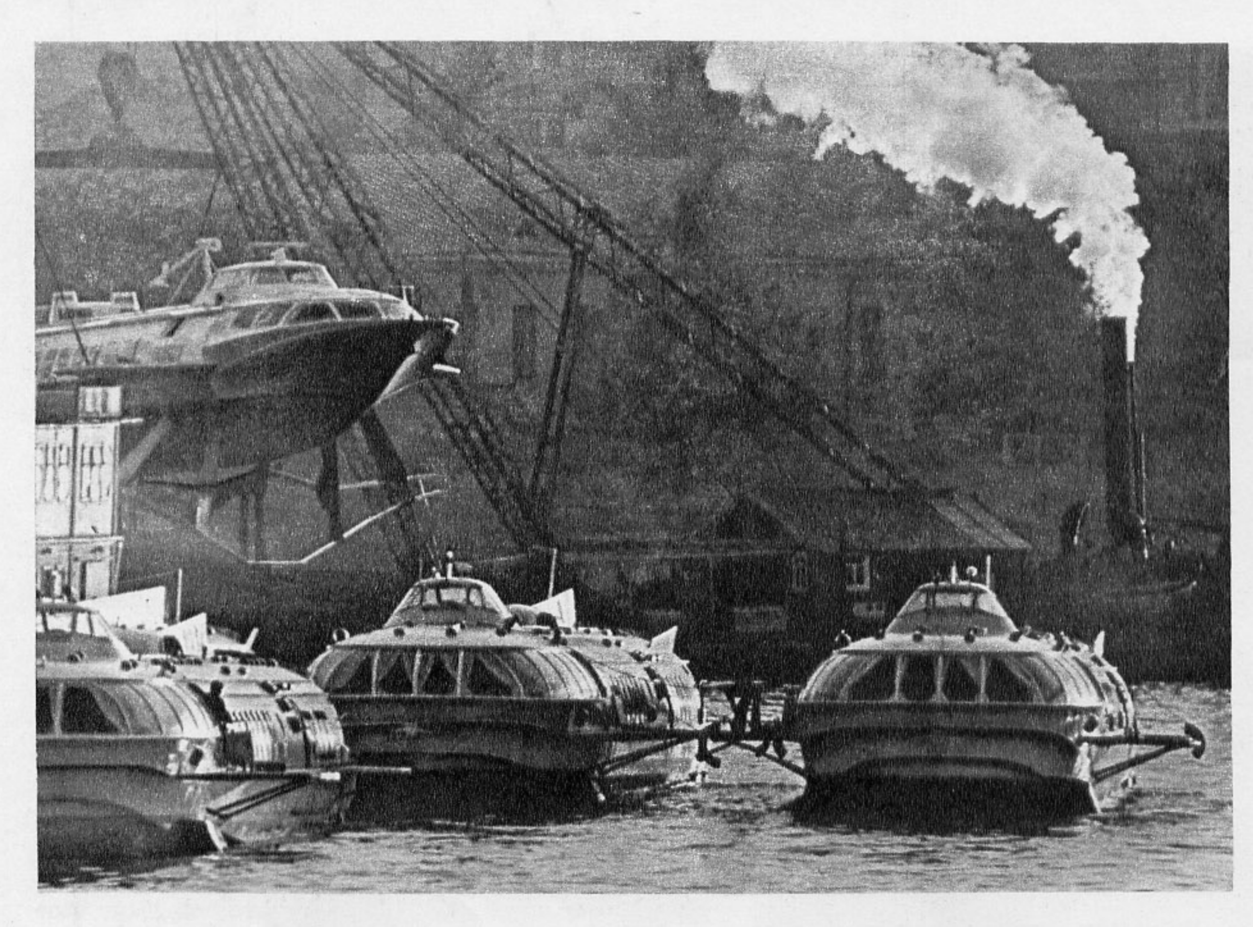








В. БАРАНОВСКИЙ
Из очерка
«Наставник
С. Витченко»



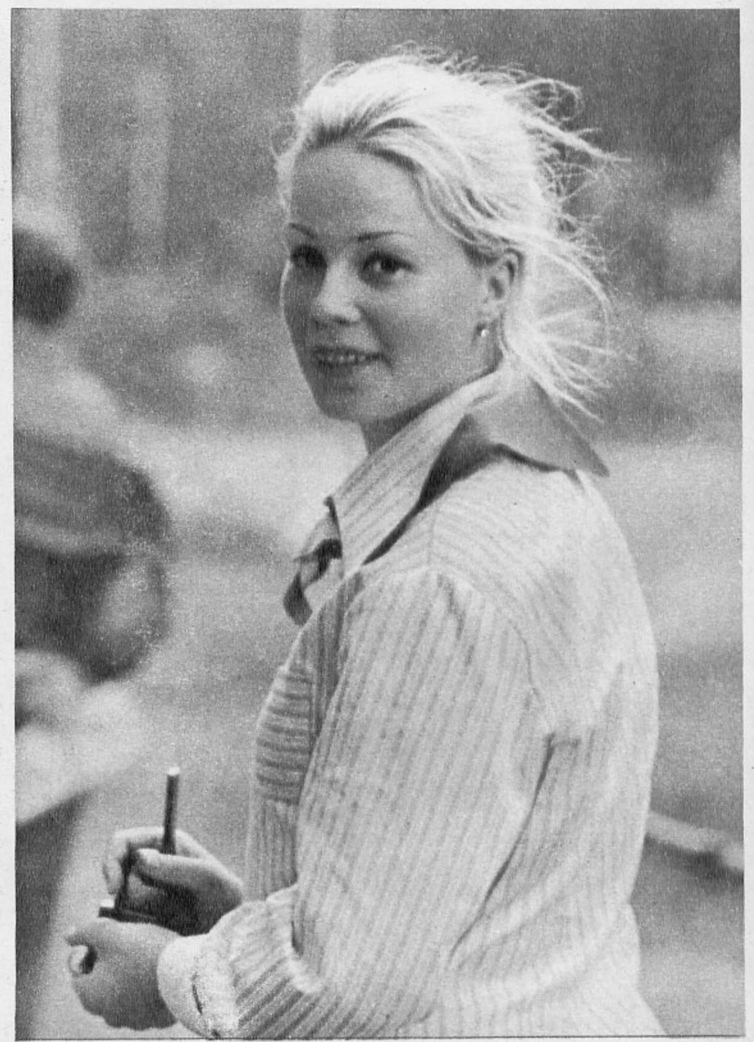
М. ШАРАПОВ
Подготовка
к навигации

В. БАРАНОВСКИЙ,
Р. КУЧЕРОВ
Молодая
ленинградка

Ю. ВЕЛИНСКИЙ
Белая ночь на Неве

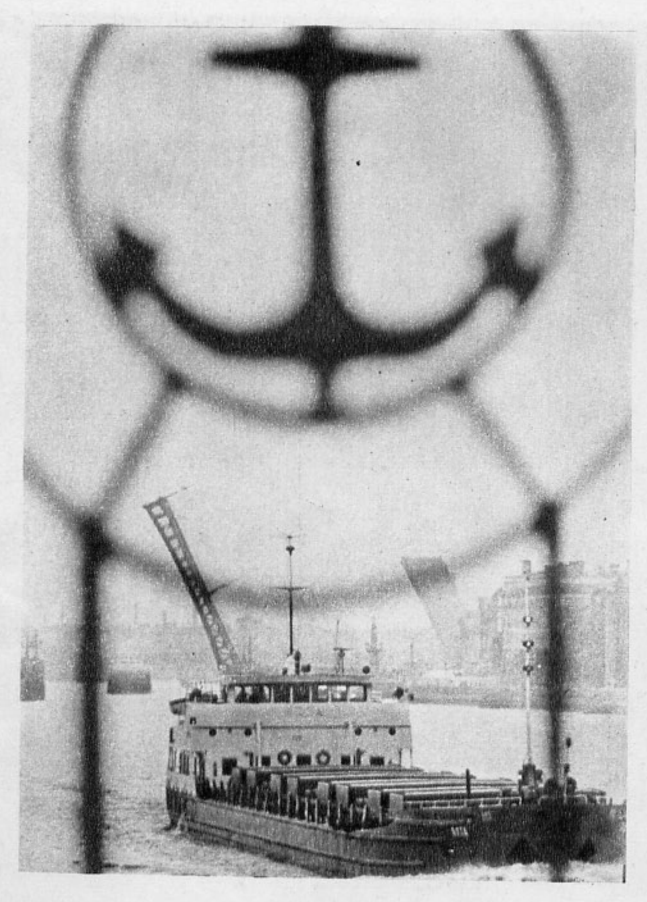
О. МИРОНЕЦ
Экскурсовод Эрмитажа

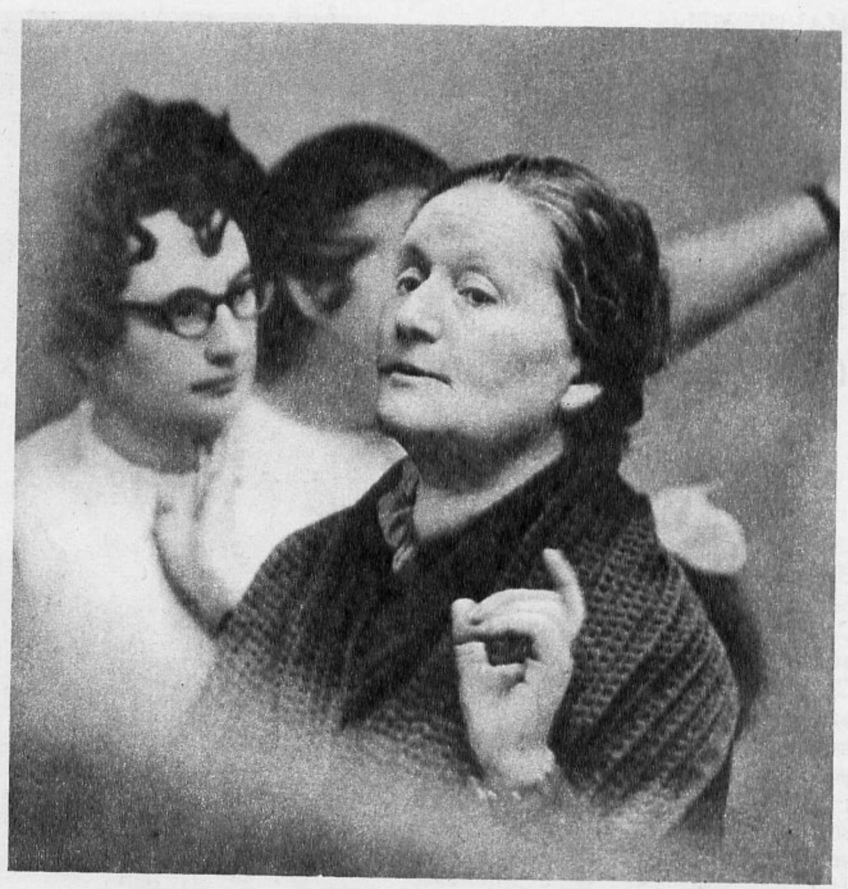
О. ПОЛЕЩУК
Детвора



Ленинград немыслим без прославленного Кировского завода — рабочей цитадели города. И когда фотожурналист В. Голубовский показывает нам стотысячный трактор «Кировец», мы вспоминаем и о том, что из этих же заводских ворот в 20-х годах вышел самый первый советский «Фордзон-путиловец».
Недавно флагману ленинградской индустрии за большой вклад в развитие народного хозяйства и в связи со 175-летием со дня основания завода был вручен орден Дружбы народов. Волнующее событие также было зафиксировано объективами фотомастеров.
Как в калейдоскопе мелькают фотокадры эпизодов сегодняшней жизни города на Неве. Нет нужды комментировать каждый из представленных в номере снимков — ведь фотография должна говорить сама за себя! Но можно сказать одно: творческая палитра ленинградских фотомастеров широка и многообразна, их художественно-публицистический опыт является одним из самых эффективных средств отражения современной жизни. Стремительность, подвижность репортажных кадров соседствуют с лирическими фотозарисовками, масштабность, глубинность фотоочерков и фоторассказов — с пластичной выразительностью «традиционных» фотопортретов. Активно обращаясь к разнообразным жанрам современной фотографии, ленинградские фотожурналисты вносят свою лепту в фотолетопись сегодняшней жизни великого города, его истории и традиций.

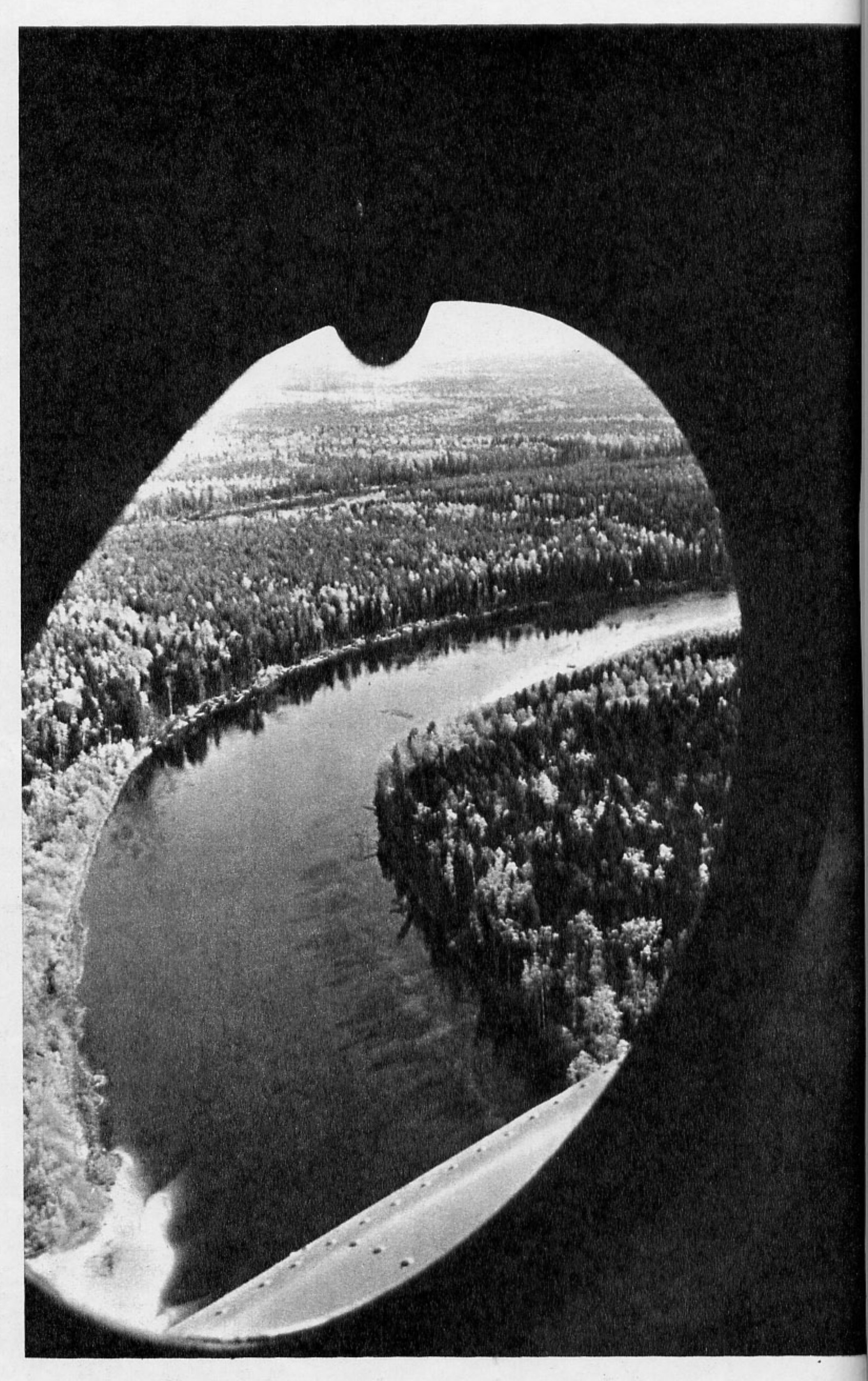
Иветта КНЯЗЕВА,
журналистка





МАРШРУТЫ
ДЕСЯТОЙ
ПЯТИЛЕТКИ

МАГИСТРАЛЬ ПРОЙДЕТ СКВОЗЬ ТАЙГУ



Недавно М. Начинкин, фотокорреспондент журнала «Советский Союз», побывал на строительстве железной дороги Тюмень — Сургут — Уренгой. Редакционное задание было сформулировано четко: показать грандиозный размах стройки Севсиба, сопоставимой по масштабу, пожалуй, лишь с БАМом, самоотверженный труд первопроходцев.

Вертолетом вместе с изыскателями добирался репортер до самых отдаленных участков будущей трассы, прошагал не один десяток километров пешком по трудным таежным тропам. И все это — «единого кадра ради», кадра, который на журнальной полосе должен зримо повествовать о том, как меняется облик этих в прошлом глухих мест, как, несмотря на трудности, жестокие погодные условия, ведут строители стальную артерию к сердцу нефтяных кладовых Сибири.

Зрительный ряд эпизодов фоторассказа М. Начинкин построил так, что он воспринимается как единое целое, взволнованное, эмоционально насыщенное повествование.

В одном из кадров дан адрес стройки, место, где пролегли первые километры стальных рельсов. Другой кадр: бескрайняя и, кажется, непроходимая тайга; взлетает вертолет, оставивший на таежной просеке небольшой отряд молодых изыскателей — они пришли сюда, чтобы разбудить тишину, чтобы среди непроходимых тюменских топей наметить трассу будущей магистрали.

Как удалось автору преодолеть обычные при съемке такой темы трудности?

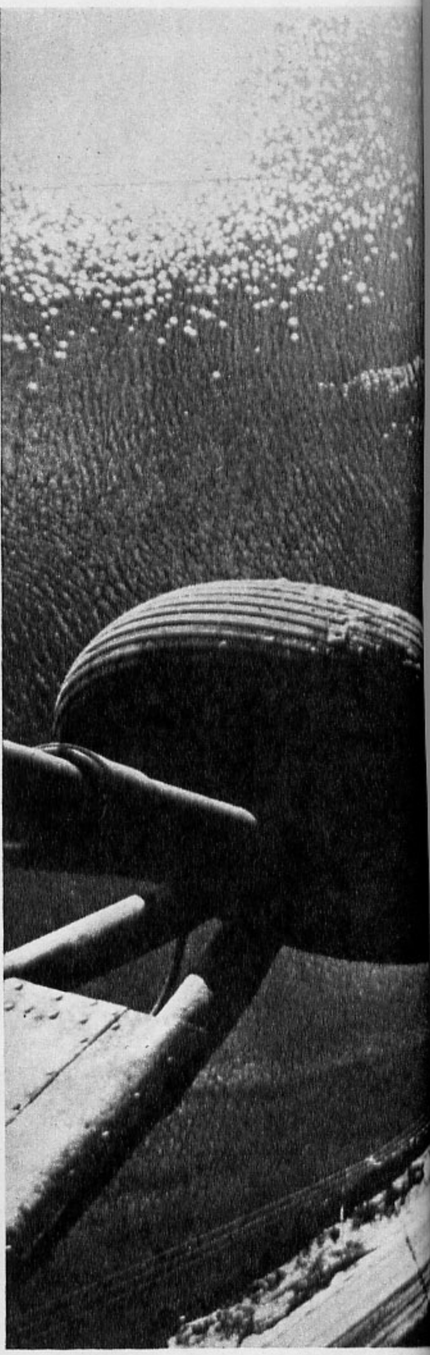
Фото
Мая
НАЧИНКИНА

Река Аган.
Здесь пройдет трасса

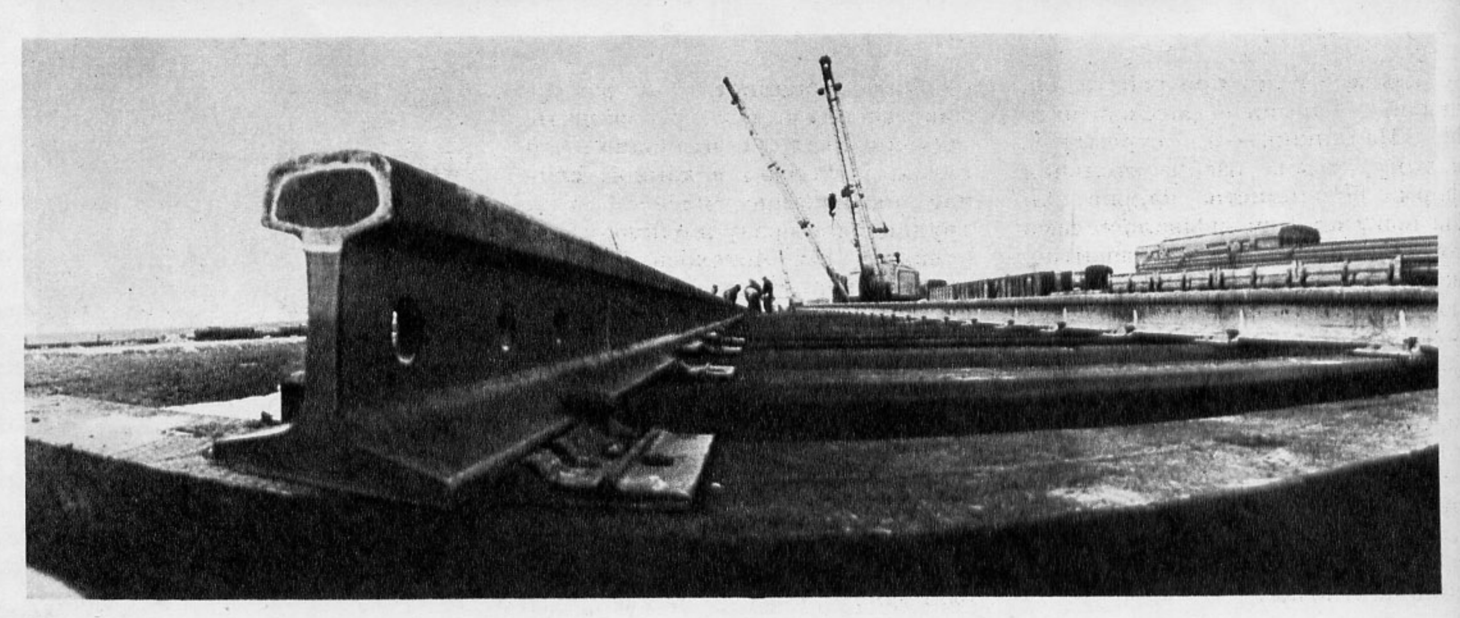
Строится мост

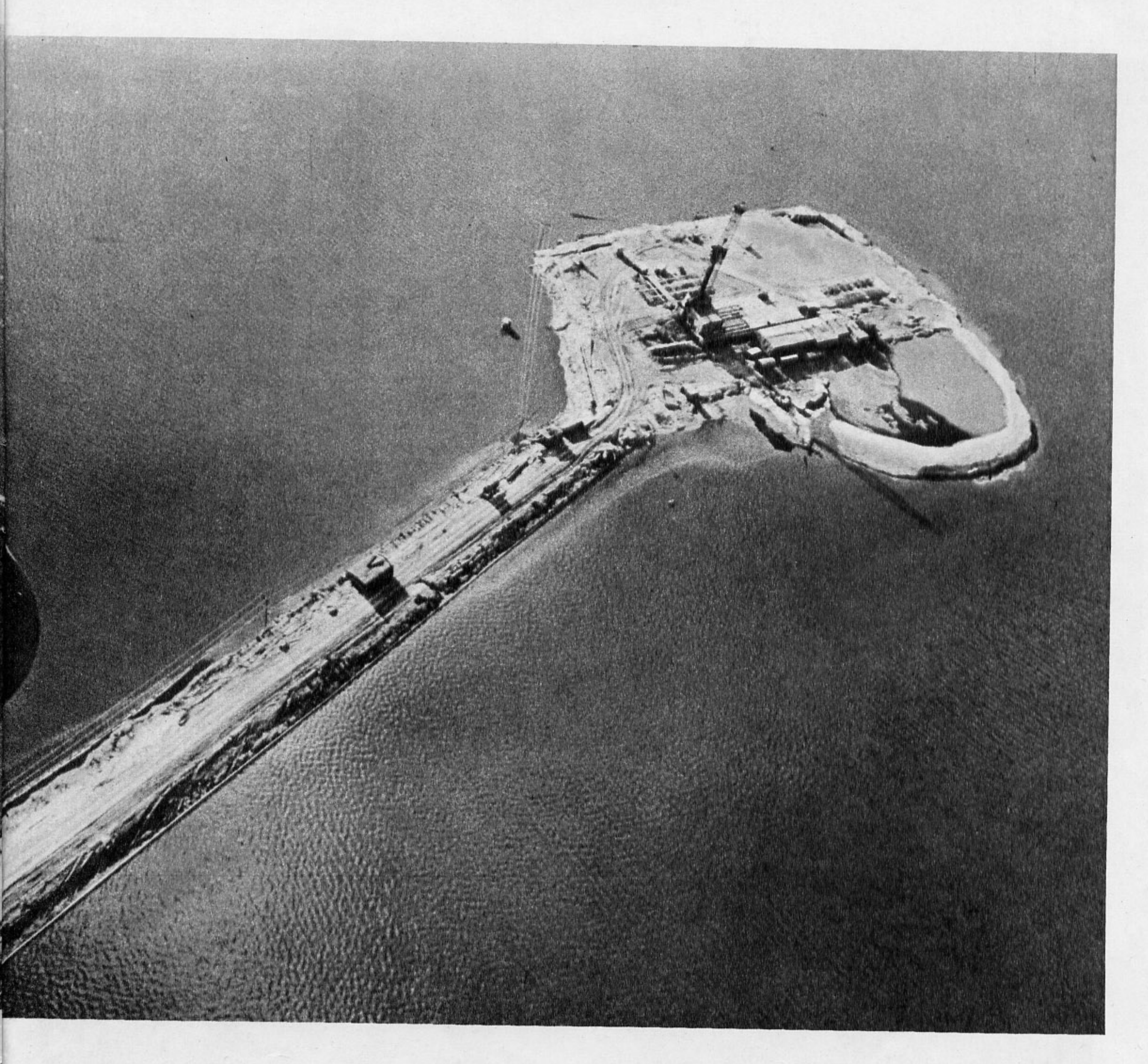
Укладка
железнодорожного полотна











— Прежде всего при работе над любой темой, — рассказывает М. Начинкин, — я стремлюсь к тому, чтобы изобразительная форма большинства кадров как бы выкристаллизовывалась сама собой. Движение, развитие, жизнь вливаются в эти формы не потому, что придуман особый род пластики, манера фотографического повествования, а потому, что все лишние, все ненужные детали заведомо исключаются из кадров. Главным в работе над темой было по-своему осмыслить происходящее.

На вопрос, считает ли автор свою работу завершенной, М. Начинкин отвечает:

— Фотожурналист, по-моему, никогда не вправе утверждать, что он сделал все, что было в его силах. Материал в данном случае необычайно масштабен, и трудно было сразу же полностью овладеть им. Хотелось бы, конечно, вернуться к рассказу о Севсибе года через два, может быть, сделать несколько кадров с тех же точек, показать тех же людей. Этот прием в фотожурналистике не нов, но он помогает спустя какое-то время по-иному оценить сделанное, подойти к теме с новых позиций.

Вл. ШИТОВ

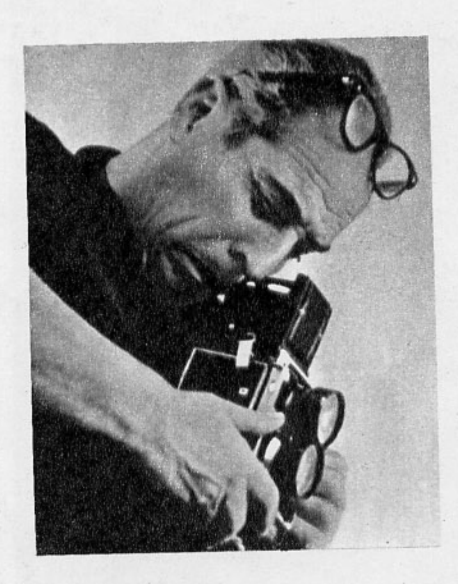
Дорогу строят с неба...

Лучшая бригада укладчиков стройпоезда № 330

На трассе Уренгой — Нижневартовск

Буровая на озере Самотлор

НАШИ
ЮБИЛЯРЫ



СЪЕМКА ДЛИНОЙ В ЖИЗНЬ

К 70-летию Георгия Зельмы

Пятьдесят лет из семидесяти Георгий Анатольевич Зельма посвятил фотожурналистике. И все годы — ни дня без кадра. Жизнь целого поколения, главные вехи истории страны уместились в этих кадрах.

Недавно Константин Симонов сказал о Зельме: «Несмотря на возраст — крепкий, неугомонный и не любящий засиживаться на одном месте, ездит со стройки на стройку, из одного конца страны в другой и проницательно, с любовью и пониманием, а иногда и с долей юмора снимает...» Да, писатель прав. В этой краткой характеристике весь Зельма — подвижный, беспокойный, влюбленный в свою профессию.

В 1967 году в издательстве «Советский художник» вышел фотоальбом, посвященный Узбекистану. В предисловии к альбому Первый секретарь ЦК КПУ Ш. Р. Рашидов писал: «Живая сказка»... Так и назвал фотокорреспондент Георгий Зельма этот альбом, в котором внимательный и активный глаз объектива ведет нас по большим этапам более чем сорокалетнего пути, открывая кадр за кадром грандиозность перемен, происшедших в Узбекистане».
Издание названо фотоповестью. Но, по существу, это — фотоэпопея. В кадрах, эпических по звучанию, — вся биография республики.

Г. Зельма умеет находить объекты съемок, как бы вбирающие в себя главные тенденции времени. Его творчеству присуще точно выверенное сочетание художественности и документальности, высокий уровень образного обобщения, фотографическая культура. Мастер предвидит ситуацию, готовится к ней, заранее чувствует момент, когда герой выйдет на нужную «психологическую точку».
Работы Г. Зельмы «Сжигание паранджи» (1926), «Организация сельскохозяйственной артели» (1929), «Строительство Комсомольской домны в Донбассе» (1931), очерк «Страна учится» (1936), «Молодежь Таджикистана» (1938), «Отстоим Сталинград!» (1943), «Награда патриоту» (1943), «Ташкент семидесятых» вошли в золотой фонд произведений советского фотоискусства.

Творческая биография мастера, на наш взгляд, сложилась счастливо.



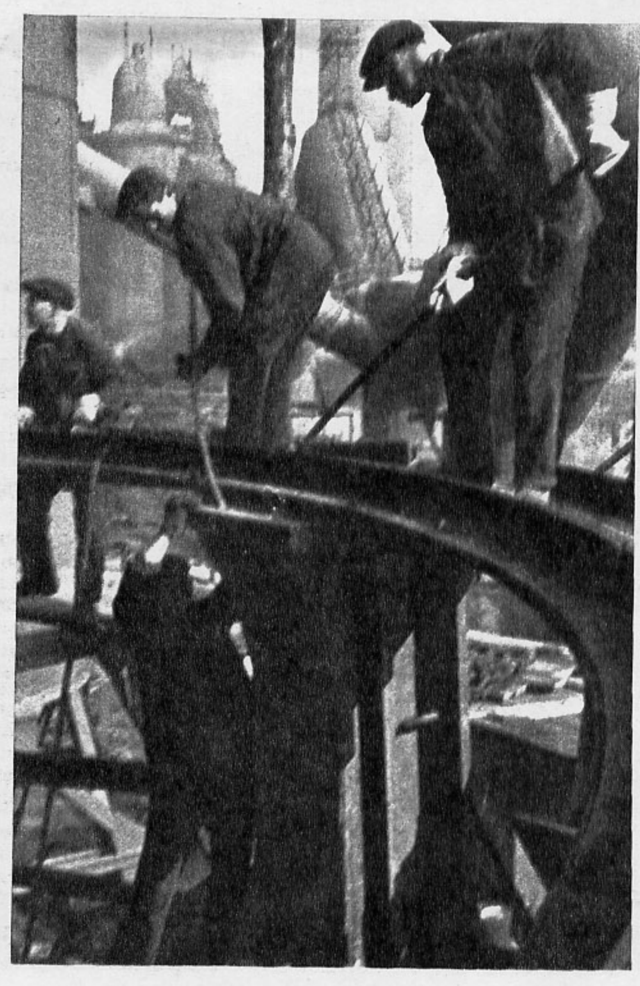


Фото
Георгия
ЗЕЛЬМЫ

Н. К. Крупская
на слете жен
командиров.
Москва.
1937 год

Парад
на Красной
площади.
Москва.
1936 год

Физкультурница.
1930 год

Строительство
Комсомольской
домны в Донбассе.
1931 год







С середины двадцатых годов Георгий Анатольевич — фотокорреспондент газеты «Правда Востока». Он смело включается в творческое соревнование с местными корреспондентами М. Пенсоном и Б. Капустянским. Его снимки «Первая демонстрация узбекских женщин», «Первые узбекские физкультурники», «Первое радио в кишлаке», «Первая колхозная весна» сразу получили широкую известность. В названиях снимков слово «первый» подчеркивало их публицистический пафос.

Начало тридцатых годов. Г. Зельма сотрудничает в журнале «СССР на стройке». В содружестве с Романом Карменом успешно осуществляет съемку для номера «СССР с воздуха». Совместно с Максом Альпертом работает над темой строительства первых в стране мощных химических комбинатов (съемкой руководил оформитель номера, известный фотомастер и художник Александр Родченко). Середина тридцатых годов — следующий этап в работе корреспондента. Фоторепортеры «Правды», «Известий» ищут новые формы подачи материалов. Достаточно перечислить имена мастеров, чтобы почувствовать высокий уровень творческого соревнования. В «Правде» — Ф. Кислов, М. Калашников, М. Бернштейн, Н. Кулешов, С. Коршунов; в «Известиях» — А. Скурихин, Н. Петров, В. Микоша, В. Мусинов, Г. Зельма и другие.

Первая Всесоюзная выставка художественной фотографии (1937). Среди снимков, привлекших внимание зрителей, были работы и Г. Зельмы.

В 1938 году состоялась Международная фотовыставка в Нью-Йорке, на которой пять советских мастеров, и в их числе Зельма, впервые выступили с цветными снимками. Советская коллекция имела большой успех. Это был рассказ огромной пропагандистской силы о жизни Страны Советов.

С первых дней Великой Отечественной войны Георгий Анатольевич на фронте. Он участвовал в героической обороне Одессы, в боях на Северном фронте, в наступлении под Воронежем, в Сталинградской битве.

Тема войны занимает особое место в его творчестве. В послевоенные годы выходят альбомы «Волгоград—город-герой», подготовленный в соавторстве с драматургом Ю. Чепуриным, и «Сталинград» с вступительной статьей К. Симонова.

Фотоснимки, рассказывающие о Сталинградской битве, — не просто фиксация военных эпизодов. Это своего рода коллективный портрет защитников легендарного города, с глубокой исторической и психологической убедительностью раскрывающий истоки нашей победы — героизм советских воинов, их преданность Родине, способность к самопожертвованию.

...Мирные дороги Зельмы — это Урал, Алтай, Сибирь, Дальний Восток и, конечно же, Среднеазиатские республики. Он выполняет задания журналов «Советский Союз», «Огонек», «Советская женщина» и других иллюстрированных изданий. Особенностью творчества мастера становится работа над сериями снимков.

С 1962 года Георгий Анатольевич — один из ведущих фотокорреспондентов АПН. Здесь он с успехом трудится над очерковыми материалами. С группой журналистов совершает поездку по историческим ленинским местам за рубежом. Маршрут — Польша, Австрия, Швеция, Франция, Великобритания, Дания, Финляндия.

— Это была увлекательнейшая работа, — рассказывает мастер. — Я снимал места, где жил и трудился великий Ленин, встречался с людьми, лично знавшими его.

Результатом творческой поездки стал фотоальбом, выпущенный издательством «Планета». Удивительная зоркость Зельмы-очеркиста, его умение выстроить тщательно продуманный зрительный ряд помогли ему создать одну из лучших фотокниг последних лет.

А совсем недавно, вернувшись к своей главной теме, Г. Зельма в содружестве с Вс. Тарасевичем и художником Л. Герасимук подготовил фотовыставку «Средняя Азия вчера и сегодня» (о ней журнал «Советское фото» рассказал в № 10 за 1976 год).

Несмотря на солидный возраст, Георгий Анатольевич и сегодня в пути. Он — всегда в гуще событий, всегда — участник и летописец свершений современности...

Б. ВИЛЕНКИН

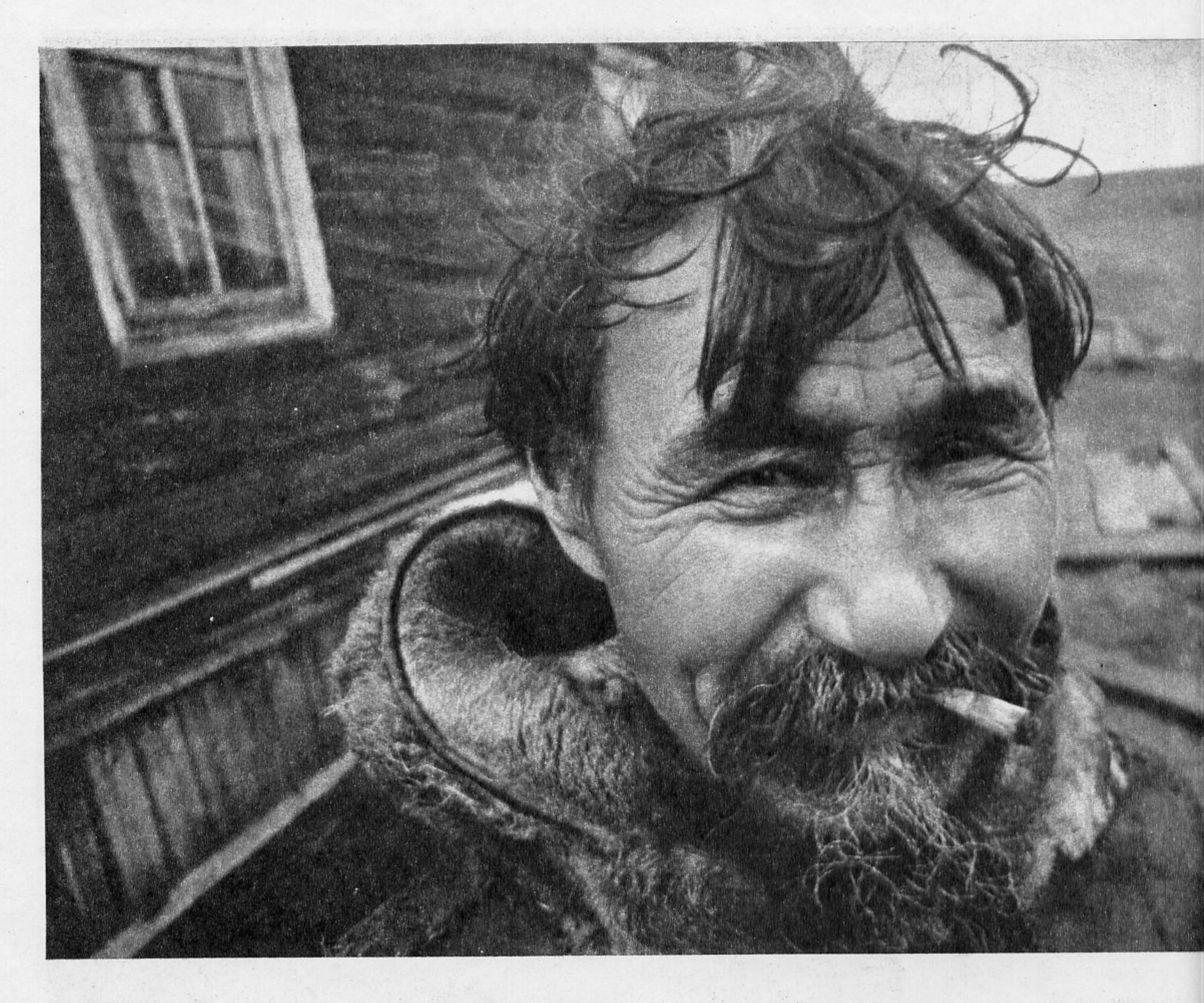
Сталинград.
1942 год

Танк «Родина»
в Сталинграде.
1943 год

Награда патриоту.
1943 год

В чайхане.
1975 год

Колхозница
из Таджикистана.
1973 год



ПРЕДСТАВЛЯЕМ АВТОРА

СТАНИСЛАВ ЯВОРСКИЙ

г. Горький

Мы спорили о современном фотоискусстве. Моим оппонентом был ярый сторонник «чистой» фотографии, считающий, что хорош только тот снимок, который точно отражает увиденное автором, что любое лабораторное вмешательство искажает жизненную правду и только. В качестве контраргумента я положил перед ним одну из лучших, на мой взгляд, работ Станислава Яворского «Неудача». Последовал ответ: «Схвачен интересный момент, но «лаборатория» лишила снимок конкретности, превратила его во вневременной этюд». Спор зашел в тупик: мы не смогли договориться о том, какими же средствами достигается художественность в фотографии.

...Разговор о творчестве Яворского, не опасаясь впасть в банальность, мне хотелось бы начать с тезиса: главная отличительная особенность любого подлинного произведения — его образность. Если перед фотожурналистом, фотодокументалистом не всегда стоит цель создать средствами фотографии художественный образ, то для фотохудожника это обязательное условие.

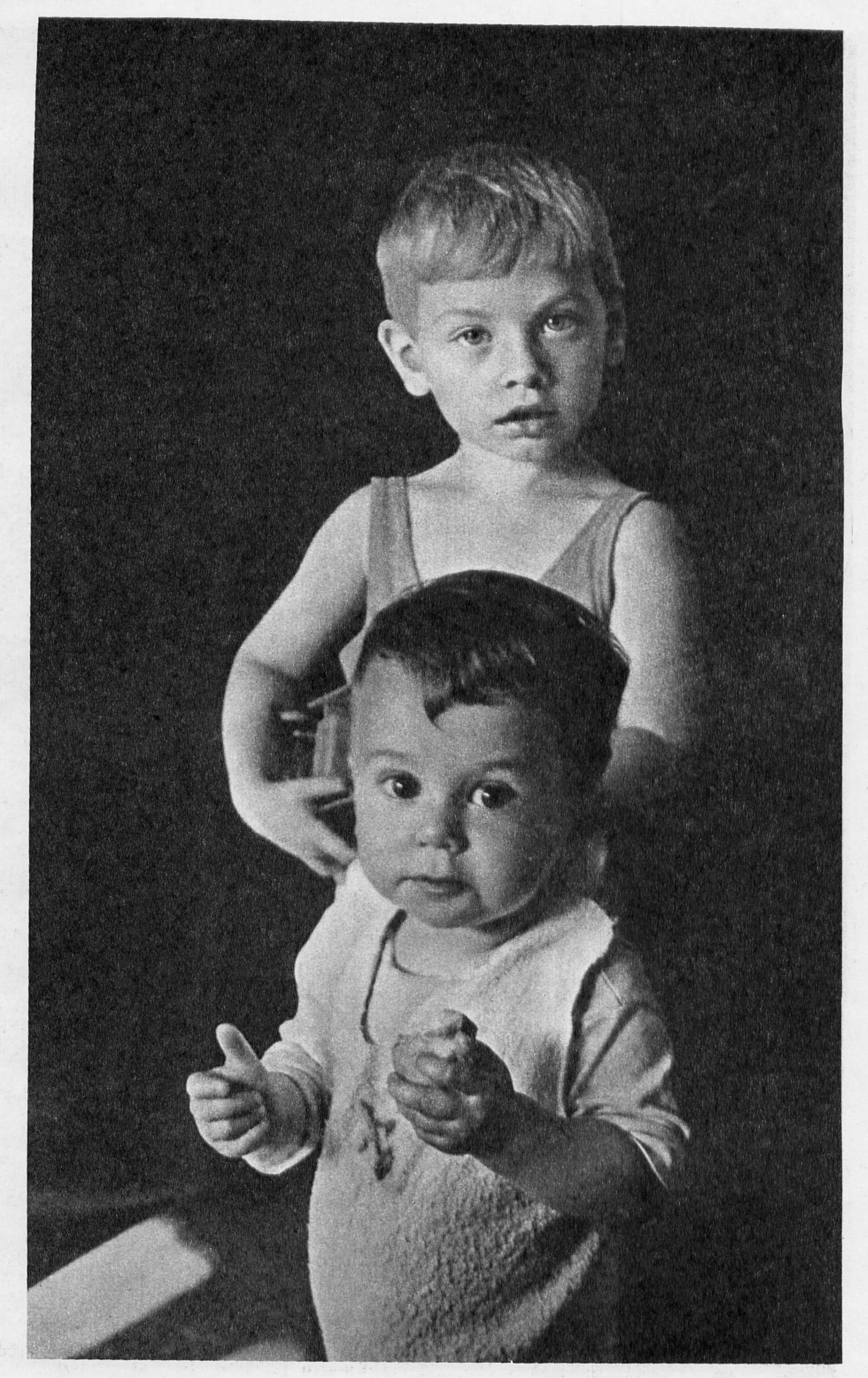
Творчество Станислава Яворского со всеми его удачами и даже неудачами можно с полным правом назвать постоянным поиском самых разнообразных возможностей для создания эмоционально насыщенного фотографического образа. Есть мастера, художественное амплуа которых можно охарактеризовать каким-либо одним словом: лирик, психолог... Яворский — разный, неожиданный. Он и поэт и аналитик.

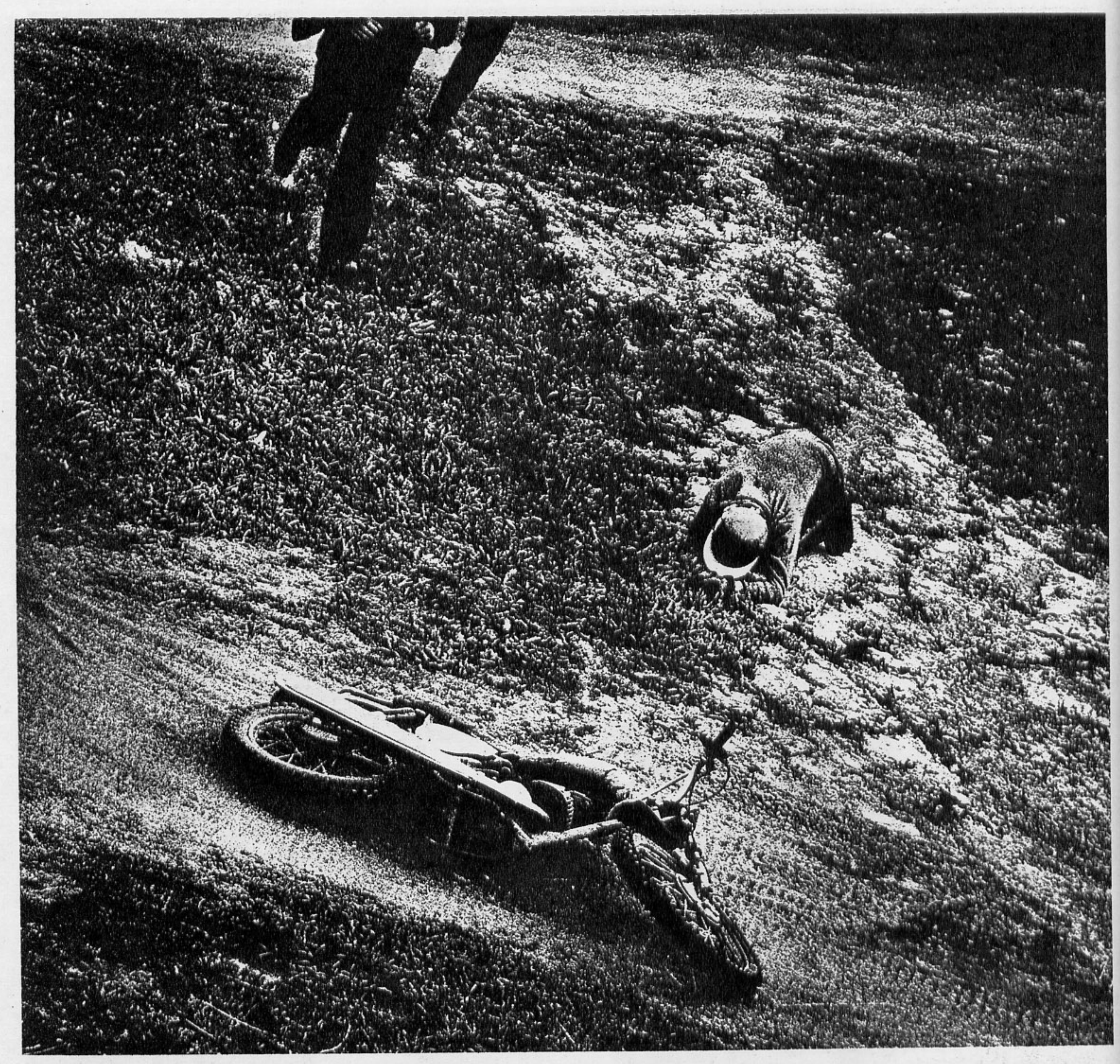
Фотограф владеет богатым арсеналом выразительных средств. Его техника настолько совершенна, что, глядя на снимки, о ней не думаешь. Правда, такая «забывчивость» объясняется еще и тем, что Яворский не строит фотографию «от приема». Наоборот: выбор приема у него продиктован общим художественным замыслом.

Перед нами снимок «Братишки». От «чистой» фотографии он от-

Оленевод

Братишки





личается лишь приглушенным, запечатанным фоном. Но это как раз и есть необходимое и достаточное лабораторное вмешательство, так как суть снимка — два лица, две пары чистых детских глаз, пытливо вглядывающихся в мир.

Одна из любимых тем Яворского — спорт. И здесь он верен себе — остается фотохудожником, постоянно ищущим. Из многих репортерских кадров отбирает те, которые могут стать художественными. Да, над снимком «Неудача» фотографу пришлось «поколдовать» в лаборатории. Но зато и псевдозерно, и графичность изображения (никаких полутонов, только черное и белое), и смелая динамичная кадрировка, безусловно, усилили психологическую напряженность, драматичность сюжета. А рядом, казалось бы, сюжетно незатейливая работа «Перерыв». На мотоциклах, готовые к старту, все в напряжении гонщики, а справа, на первом плане — облепленный землей молодой, улыбчивый спортсмен. Это столкновение двух состояний, двух настроений, умело подчеркнутое нетрадиционной, почти стереоскопической композицией, дает нам возможность почувствовать себя как бы свидетелями спортивной баталии.

Разных зрителей привлекут разные работы Станислава Яворского. Одни по достоинству оценят попытку нестандартными средствами передать движение, скорость — «импрессионистская» «Прогулка», другие порадуются умению донести тепло души человеческой — портрет оленевода. Что-то понравится обязательно. А что-то обязательно вызовет споры, ибо настоящее творчество не может их не вызвать.

Н. ПАРЛАШКЕВИЧ

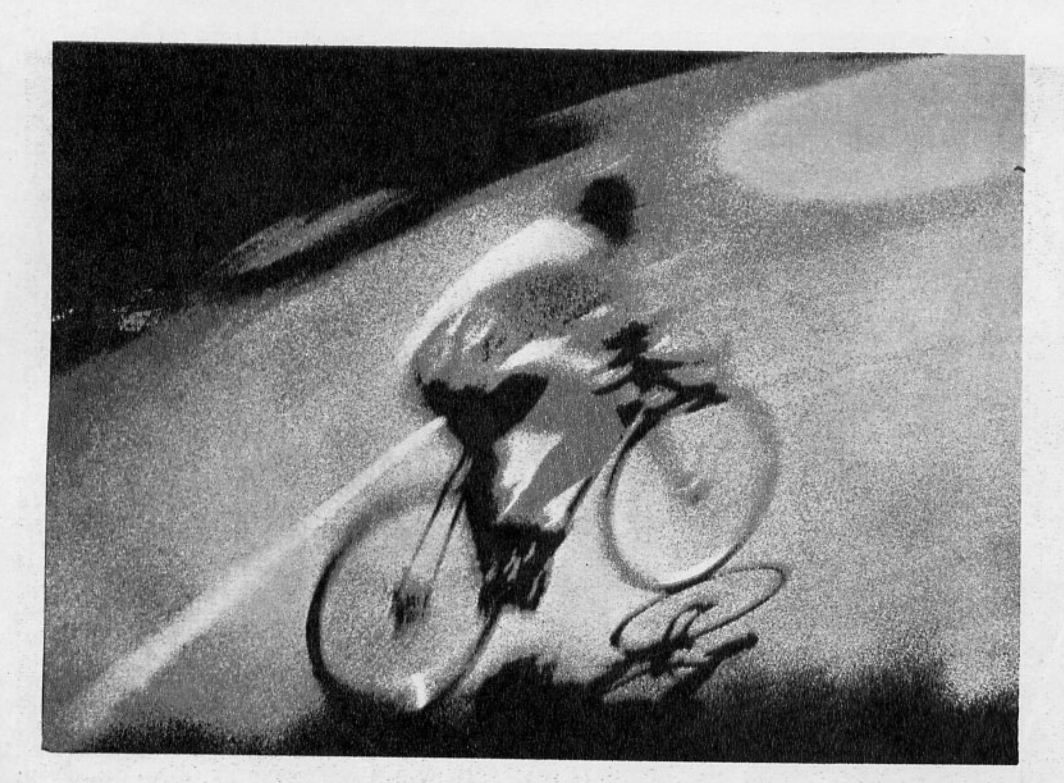


Фото
Станислава
ЯВОРСКОГО

Неудача

Прогулка

Перерыв

ПРИМЕТЫ РОСТА

В публикуемой ниже статье анализируются фотографии, поступившие на конкурс клубных коллекций, объявленный редакцией.
Все авторы снимков — члены фотоклубов, принимающих активное участие в первом Всесоюзном фестивале самодеятельного художественного творчества трудящихся.



В одной статье невозможно проанализировать все работы, достойные внимания. Да и нет необходимости. Одни фотоклубы прислали их больше, другие меньше. Конечно, и это показатель роста или отставания. Но представление о творческом уровне складывается не только из количественных показателей.

Мне бы хотелось акцентировать внимание фотолюбителей на одной весьма важной проблеме — проблеме духовной содержательности снимка. Под этим углом зрения и поговорим о некоторых работах, авторы которых демонстрируют различный уровень постижения окружающего мира.

Мы много пишем о рабочем нового типа, снимаем людей в спецовках, но не часто улавливаем то новое, что являет собой не внешний облик трудового человека, а его человеческую сущность. На снимке А. Иванкина проходчик А. Высоцкий дан так, что сразу возникает желание присмотреться к его лицу. Снимок явно не с «фотографического конвейера». В человеке нет ни торжественности, ни самодовольства. Глаза серьезные. Да и машина под стать ему — не эффектная, но, очевидно, умная и работящая. В трудных условиях съемки автор сумел тактично выделить светом именно то, что нужно для выявления замысла.

Сейчас в среде искусствоведов в ходу фраза: надо показывать не профессию, а человека. Сегодня мы стремимся не к арифметическому сложению «человек плюс профессия», а к их сложному синтезу. Каким архаизмом порой представляется мир привычных портретов-штампов — и репортажных, и постановочных — по сравнению со скромной подборкой живых человеческих лиц, восходящих, как мне кажется, до уровня психологических собирательных образов! Человеческая углубленность в душевный мир звучит в них (как, например, в репортажном портрете академика Б. Ринчена) главной темой. Кстати, о «репортажном» и «постановочном» портретах. Мгновенные нюансы душевного состояния, конечно, легче уловить при репортажной съемке. Но если автор хорошо знает, чего он хочет добиться от снимаемого объекта, и если задуманное подсказано действительностью, постановочный портрет может оказаться не менее выразительным, чем репортажный. Снимок «Воспоминания» в первый момент удивляет вызывающей композиционной элементарностью, кажущейся наивностью замысла. Но в следующий момент в снимке прочитывается целая жизнь...

Технику эстетизируют с тех пор, как началась эпоха индустрии. Сейчас все чаще делаются попытки слить ее со всем сущим в мире и даже найти в этом единении свою красоту.

Примеров привести можно десятки. Индустриальных пейзажей и машин, вписанных в пейзаж, снято великое множество, и написано об этом немало. В разбираемой коллекции две работы мне показались удачными, нестандартными.

Первая из них «Дороги зовут». Огромное, над всем господствующее солнце освещает технические конструкции с такой же изысканной тщательностью,



А. ЛАШКОВ
(Новосибирский фотоклуб «Факел»)
Дороги зовут

А. ИВАНКИН
(Криворожский фотоклуб)
Герой Социалистического Труда
бригадир проходчиков шахты
«Саксагань» А. Высоцкий

В. КОРОТКОРУЧКО
(Иркутский фотоклуб)
Академик из МНР Б. Ринчен

Ю. ЮХНИЦКИЙ
(Фотоклуб «Семафор»)
На занятиях

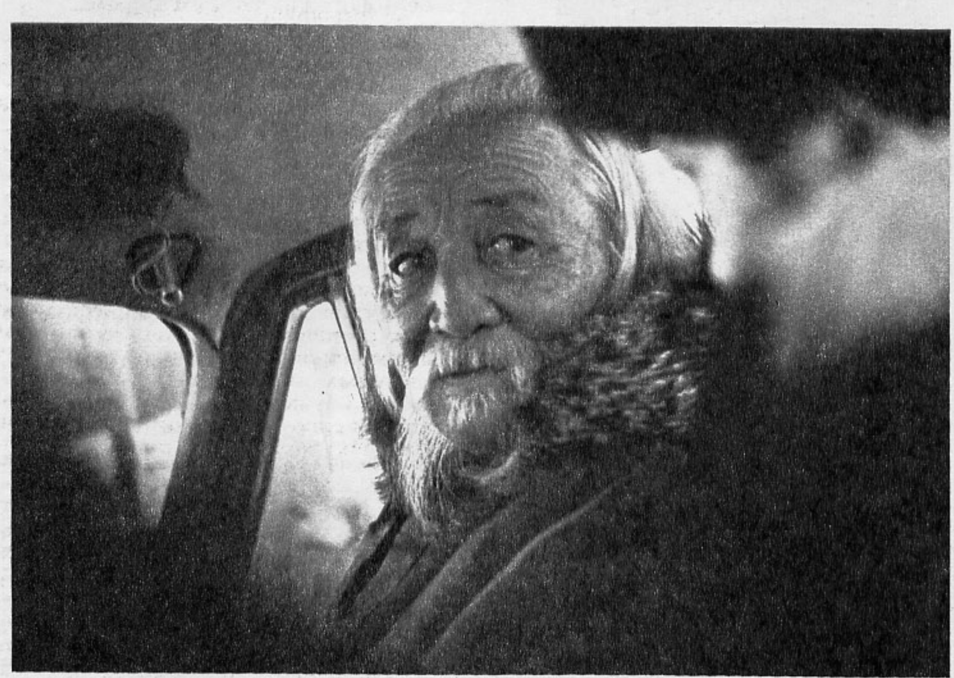
Ю. ТРОФИМОВ
(Алапаевский фотоклуб «Фотон»)
Воспоминания

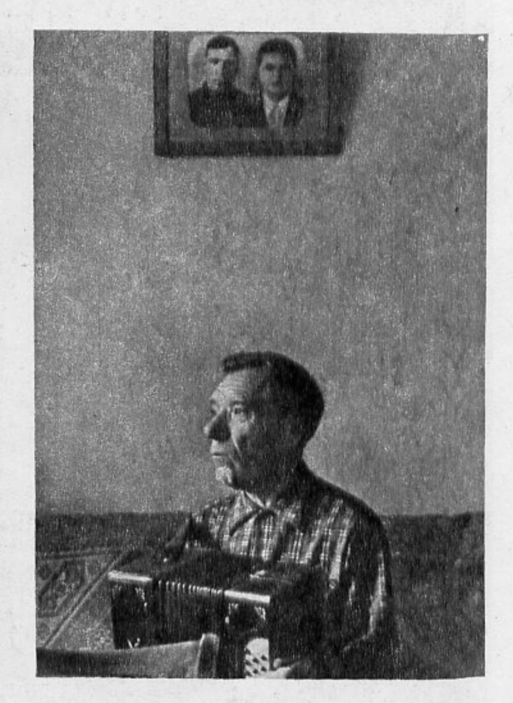
К стр. 24

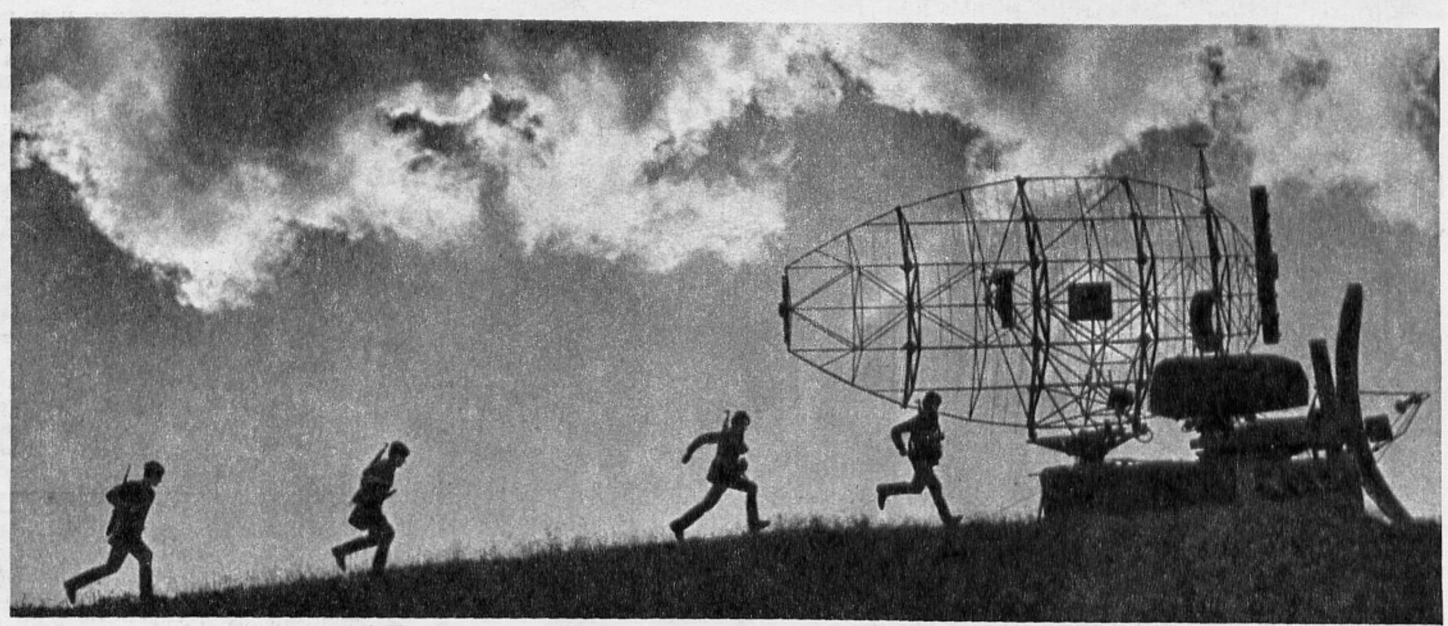
Я. КЛЯВИНЬШ
(Рижский фотоклуб «Лайкс»)
Старые сосны

Д. МУМБЛАТ
(Одесский фотоклуб «Фотон»)
Дорога из средневековья

Е. ГОРИНОВ
(Ленинградский клуб фотоохотников)
С богатой добычей













как в иных пейзажах. Это соответствует замыслу композиции снимка: диск солнца и словно прямо от него в удивительно красивом, вроде бы даже естественном изгибе текущая на нас пара рельсов. Окружающее приглушено тенью предзакатного времени. Как-то сам собой возникает образ светящейся реки и вечереющего леса...

Одна красота не противопоставляется другой, а как бы налагается на нее, образуя новое эстетическое качество. Этот же принцип, хотя и на совершенно ином материале, применен в фотоснимке «На занятиях». Лаконичный, тревожный пейзаж, силуэты бегущих солдат... Удачно определены автором размер снимка и масштабы изображения. Все присутствующее на нем — тревожные тучи, черная земля, бегущие люди и застывшая машина — кажется чем-то между собой связанным. Утверждение новых категорий красоты для современного человека — тоже путь к осознанию своего единства со всем миром...

В прошлом руки человеческие творили медленно, веками. Красота складывалась камень за камнем. В «Дороге из средневековья» древние башни и стены кажутся такой же принадлежностью природы, как и пруд, и деревья, и тучи на небе. Современность творит свой материальный мир в тысячу раз быстрее. И все-таки человек творит по законам красоты — он не может иначе. И теперь надо в тысячу раз быстрее улавливать эту красоту, воплощать и возвращать ее людям, чтобы они на ней же воспитывались и совершенствовали ее. Эстетическая взаимосвязь. Фотография в этой взаимосвязи, может быть, — самое мобильное средство.

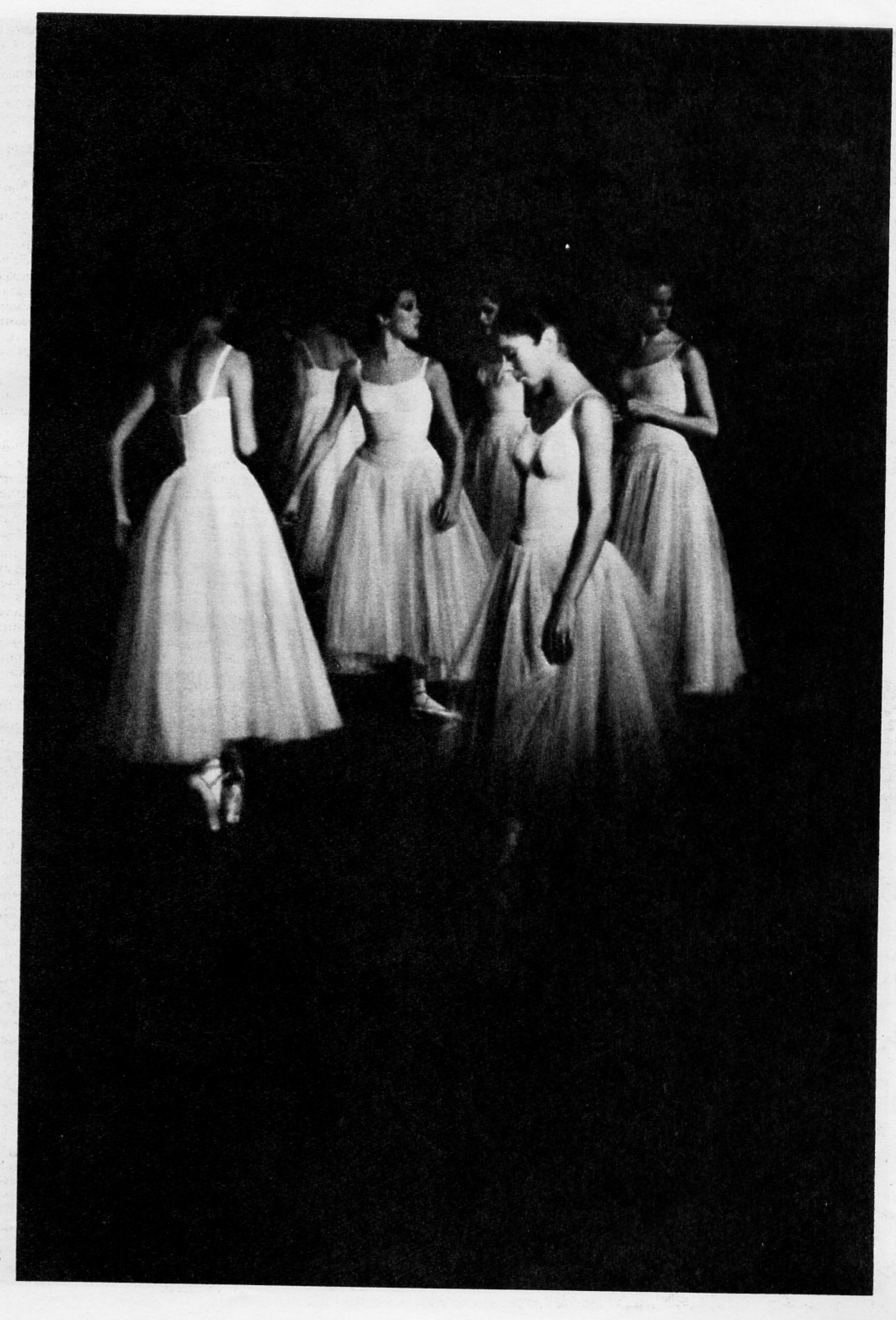
В «Старых соснах» Я. Клявиньша броская декоративность каким-то образом соединяется с ощущением реальной жизни леса. Эти причудливые стволы деревьев — не парадокс и не каприз природы. В направленных изгибах ветвей мы чувствуем тяжкую борьбу. В облике этого дерева — такой же явственный след пережитого, как и в лице мужчины на снимке «Воспоминания».

В последние годы наше отношение к природе стало несколько иным, более бережным. Мы все с большим вниманием относимся к жизни представителей животного мира.

Радость от удачной охоты («С богатой добычей») светится в черном глазе пичуги-труженицы. Композиционная простота этого «репортажного портрета» оживлена радостными солнечными бликами на фоне.

Фотографический эффект зависит от оптики и технического мастерства снимающего. Духовная содержательность снимка — проблема куда более сложная. Я не хотел противопоставлять эти два достоинства, но поскольку о втором говорят и пишут не так уж часто, я предпочел сосредоточиться на свойствах, без которых фотография не может достичь высокого уровня.

К. РОДИН



Олег
ПОЛЕЩУК
Ноктюрн

СОВЕТСКОЕ ФОТО

ВЫСТАВОЧНЫЙ СТЕНД



Александр СЕМЕНОВ

Ударная стройка десятой пятилетки Чиркейская ГЭС (Дагестан)





Олег
МИРОНЕЦ
День рождения

СЕЛЬСКИМ ЛЮБИТЕЛЯМ — БАЗОВЫЕ ФОТОКЛУБЫ

Село Красный Яр — центр одного из наиболее развитых сельскохозяйственных районов Астраханской области. Район славится не только передовыми методами ведения хозяйства, но и творческими успехами коллективов художественной самодеятельности. Из года в год певцы, чтецы, танцоры и музыканты из Красного Яра занимают призовые места на смотрах народного творчества. И не случайно именно здесь решили создать первую в области сельскую любительскую кинофотостудию. В самом центре села был построен просторный дом с демонстрационным залом, помещениями для лабораторий, классом для занятий. Студию оснастили аппаратурой и принадлежностями для кино- и фотосъемки, проявки, озвучивания и копирования любительских фильмов. В распоряжение кинофотолюбителей предоставили автомашину-вездеход. Штат студии укомплектовали специалистами.

Те, кто создавал студию, вправе были ждать бурного развития кинофотолюбительства в селах района. Но этого, к сожалению, пока что не произошло. Коллектив студии не вобрал в свои ряды наиболее активных любителей со всего района и насчитывает всего десять человек, проживающих в центральной усадьбе...

Сегодня накоплен немалый положительный опыт организации учебно-воспитательной работы в фотоклубах. Однако найденные формы и методы их работы, без учета специфики конкретных условий, нельзя механически переносить на сельские фотолюбительские коллективы.

В чем выражается эта специфика? Прежде всего в том, что сельские фотолюбители проживают далеко друг от друга, собрать их на занятия раз в неделю — задача почти невыполнимая. Сложна и проблема подбора квалифицированных руководителей. Городским фотоклубам оказывают помощь фотожурналисты областных и республиканских газет, преподаватели высших учебных заведений, операторы кино и телевидения. У сельских фотолюбителей возможности подобных контактов ограничены.

Где же следует искать решение достаточно сложной проблемы развития фотолюбительства на селе? По-видимому, в создании базовых фотоклубов при областных Домах народного творчества.

Базовый фотоклуб мог бы вести индивидуальную работу с каждым фотолюбителем, используя методы работы, близкие к заочным формам обучения: учебные и творческие задания, письменное рецензирование поступающих фоторабот, семинары по изучаемым темам, помощь в распределении фотоаппаратуры и т. д.

Более двух лет именно таким образом организует свою работу Всероссийский фотоклуб «Кадр» при Центральном Доме народного творчества имени Н. К. Крупской. За это время фотоклубом было организовано 17 передвижных выставок лучших снимков сельских фотолюбителей в колхозах, совхозах, районных и областных центрах РСФСР. На их базе фотоклуб «Кадр» совместно с местными Домами народного творчества провел 13 творческих семинаров. Разработано и опубликовано более 40 методических пособий.

Ежемесячно в адрес Всероссийского фотоклуба «Кадр» (121019, Москва, абонементный ящик № 95) приходят десятки писем от фотолюбителей, в которых они обращаются с просьбой дать консультацию по волнующему их вопросу, и на каждое письмо дается исчерпывающий ответ.

Предвижу закономерный вопрос: а по плечу ли эта работа областным базовым фотоклубам? Опыт показывает, что они в состоянии справиться с самыми сложными организационными и творческими задачами.

Один из первых в Российской Федерации базовых фотоклубов возник недавно на Камчатке. С его помощью были созданы любительские коллективы в селах Тигиль, Кавран, Тиличики, поселке Оссора. Базовый фотоклуб, который объединяет 150 человек, наладил выпуск методических пособий, тематических подборок материалов, публикуемых в журналах «Советское фото», «Культурно-просветительная работа», «Рабоче-крестьянский корреспондент».

По межбиблиотечному абонементу фотоклуб получает во временное пользование и выдает сельским фотолюбителям интересующую их литературу. В фойе кинотеатров Елизовского и Соболевского районов систематически устраиваются персональные выставки городских и сельских фотолюбителей. Приезжая в областной центр, любители имеют возможность получить в клубе консультации по съемке и обработке фотоматериалов, могут отпечатать в выставочном формате снимки.

Ежегодно областной Дом народного творчества организует отчетные выставки работ фотолюбителей. На их базе проводятся семинары.

Из фоторабот, экспонируемых на выставке, формируются передвижные экспозиции для демонстрации их в селах и районных центрах области. Творческий актив фотоклуба выезжает на места для встречи с членами сельских коллективов.

Широкий комплекс мероприятий, осуществляемых фотоклубом, завершился открытием итоговой областной фотовыставки, проводившейся в рамках первого Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества трудящихся.

Основной задачей Всесоюзного фестиваля, как известно, является обеспечение массовости числа его участников, поиск эффективных форм организации культурно-просветительной работы. Создание базовых фотоклубов при Домах народного творчества может стать одним из действенных средств решения этих задач.

Р. КРУПНОВ,
художественный руководитель
Всероссийского фотоклуба «Кадр»

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

С ПОЛЬЗОЙ ДЛЯ ДЕЛА

В последние годы чуть ли не в каждой семье появился фотоаппарат. Но опытных, творчески работающих фотолюбителей на селе не так уж много. Причины разные. Одна из них — начинающему не с кем посоветоваться, не у кого поучиться мастерству. Вот и получается, что, овладев кое-как техникой съемки, сфотографировав своих близких и знакомых, фотолюбитель начинает скучать, все реже и реже берет в руки фотокамеру. Подобное я пережил сам. Что можно сказать по этому поводу? Безусловно, не каждому дано быть мастером, художником, приобщиться к высокому искусству. Но все же научиться фотографировать с пользой для дела нужно и при желании можно. Если перед фотолюбителем ясная цель, если он видит плоды своего труда, он не откажется от увлечения фотографией, будет постоянно стремиться к повышению своего мастерства.

Вот примеры из моей практики. Работаю я секретарем парткома колхоза. Времени свободного не много. Фотографией занимаюсь с перерывами более десяти лет. Безусловно, если бы фотографировал только для семейного альбома, давно бы отказался от этого занятия. Но для меня фотография — это прежде всего история в фотодокументах. Вот уже несколько лет я создаю альбом истории колхоза. В нем нет специально организованных кадров (в поле или на ферме фотолюбителю почти нет возможности их организовывать, да и не всегда солидно этим делом заниматься). Не все мои снимки, к сожалению, находятся на должном художественном уровне, но все они документальны. И если сегодня на снимок смотрят равнодушно, то через несколько лет, быть может, его будут рассматривать с интересом, потому что на нем запечатлена жизнь без прикрас, без парадности.

Постоянно делаю снимки для колхозной многотиражки, для районной сельскохозяйственной выставки. Иногда выполняю заказы районной газеты. Люблю фотографировать людей в работе, нелегкий труд хлеборобов, плоды этого труда.

К 30-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне оборудовал стенд, на котором демонстрировались репродукции фронтовых фотографий наших односельчан. Получилось впечатляюще. Молодые колхозники подолгу стояли у этого стенда.

Взяв в руки фотоаппарат, можно всегда сделать полезное дело. А это главное.

Н. КОВАЛЕНКО
Харьковская обл.
Краснокутский р-н,
с. Козеевка



Фото
Абрама
ШТЕРЕНБЕРГА

Эстонка

Портрет
девушки

МАСТЕР ПОРТРЕТНОЙ СВЕТОПИСИ

На Всесоюзной выставке художественной и документальной фотографии, посвященной XXV съезду КПСС, специальный приз журнала «Советское фото» был присужден старейшему советскому фотомастеру Абраму Петровичу Штеренбергу за серию «Портреты разных лет».

Имя мастера уже без малого полвека хорошо известно поклонникам фотографического искусства. Ставший классическим «Портрет рабочего», созданный А. П. Штеренбергом в начале тридцатых годов, — своеобразная веха в развитии портретной светописи. Понимание характера, сила обобщения, образность прежде всего привлекали в снимке. И достигалось это благодаря уверенному использованию изобразительных средств, тончайших оттенков света и тени.

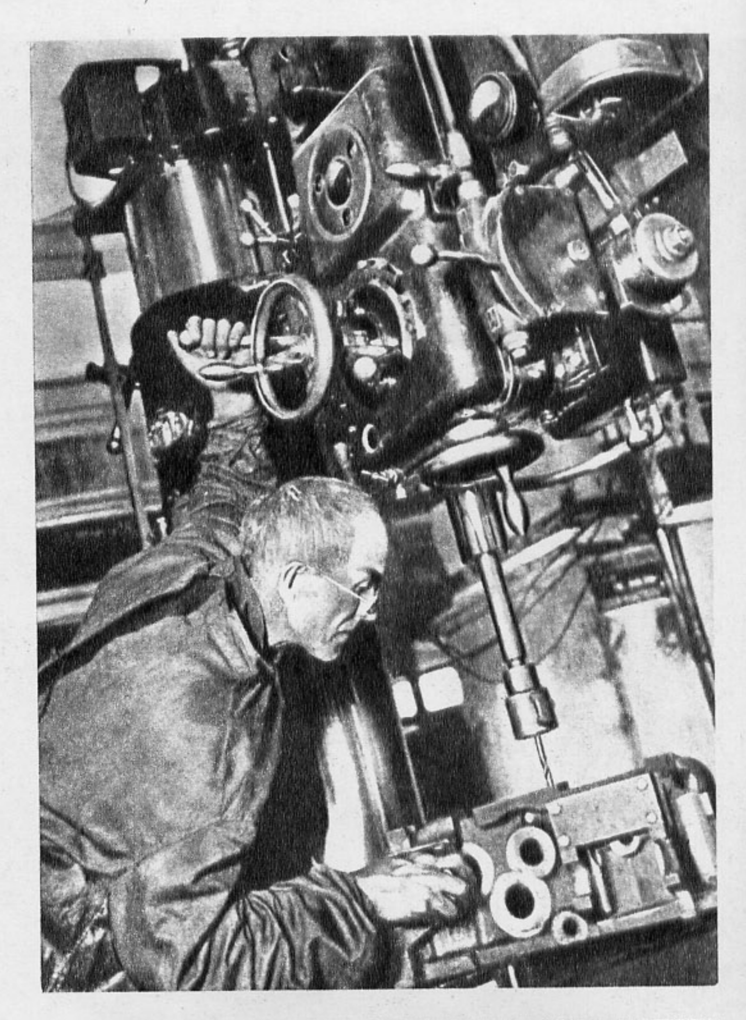
Пожалуй, именно тогда выявилась главная тема фотохудожника, сформировалось его творческое кредо. Показу человека, его психологии, сложного внутреннего мира посвятил все свое творчество Абрам Петрович Штеренберг.

Казалось бы, фотографу-портретисту трудно избежать повторов — с годами поневоле может выработаться привычка использовать одни и те же выверенные приемы, апробированные схемы освещения. У Штеренберга этого нет. Каждый его снимок — своеобразное открытие. Открытие характера, предельно достоверного своей жизненной правдой.

Несмотря на внешнюю статику портретных композиций, ощущаешь, что люди чувствуют себя перед его объективом свободно, естественно. Именно поэтому каждый его снимок как бы знакомит нас с новым человеком, и знакомство это всегда запоминается...



РОЖДЕНИЕ ФОТОСЕРИИ



Начало тридцатых годов было в истории советского фотоискусства важной порой. Именно в эти годы нашли продолжение и развитие многие процессы, которые зародились в середине двадцатых годов. И в творчестве, и в организационных формах, и в теории этот период не спутаешь ни с каким другим: все тут формулировалось по-новому, нередко спорно и резко, однако накал творческих страстей проявлял себя прежде всего в ярких открытиях, в неожиданных находках, в движении вперед по пути углубления принципов советского фоторепортажа.

В те годы все большее внимание уделяется профессиональным и творческим проблемам репортерской фотографии. Кадры фоторепортеров выросли и окрепли. Нужен был более серьезный, чем прежде, профессиональный разговор о проблемах репортажа. Обнаружилась острая нужда в фотографической критике и теории.

И хотя — вполне в духе времени — выражалось неудовлетворение состоянием как практики, так и теории фоторепортажа, и признаком хорошего тона считалось утверждение, что у нас нет фотографической критики и теории, складывалась и крепла советская фотокритика.

В ту пору в журнале «Советское фото» выступали яркие, своеобразные теоретики и критики: Л. Межеричер, И. Сосфенов, С. Морозов, Б. Жеребцов, историк Г. Болтянский, писатели С. Третьяков и С. Евгенов, сменивший М. Кольцова на посту редактора журнала.

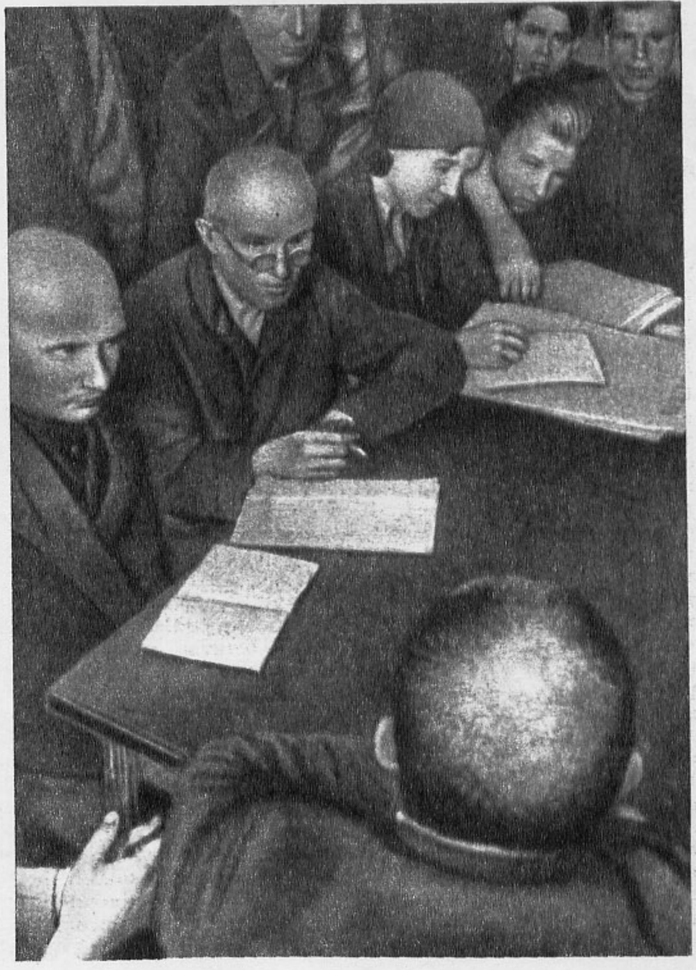
В том, что писалось тогда, многое сегодня нас, конечно, неспособно удовлетворить. Давали себя знать групповые настроения в критике, авторы порой грешили вульгаризаторским, упрощенческим подходом к сложным творческим явлениям. Как и критика в других видах творчества, фотокритика тех лет во многом пострадала от рапповских ошибок.

Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» стало поворотным пунктом как в практике, так и, в особенности, в теории фоторепортажа. Крайности оценок, упрощенное понимание происходящих в творчестве процессов, поспешное приклеивание ярлыков — все это было признано ошибками критики. Российское объединение пролетарских фотографов (РОПФ) и группа «Октябрь» были распущены.

Сложнейшей задачей, стоявшей перед фотографической критикой, стала необходимость осмыслить то новое, что приходило в советский репортаж и в выразительных средствах, и в направлениях поисков.

Начав с репортажных единичных снимков, воплощающих кульминацию изображаемого события, многие фотожурналисты стали искать способы расширить рамки фоторассказа. Поиск пошел по двум направлениям: по пути использования возможностей фотомонтажа и по пути увеличения количества снимков, воплощающих привлекшую репортера тему.

Фотомонтаж привлекал особое внимание репортеров именно потому, что они переживали «болезнь роста», искали новые средства повествования. Однако убедительный в темах политической сатиры, в раскрытии советской нови фотомонтаж грешил прямолинейностью и лишал фотографию ее сильнейшего оружия — подлинности. «Портрет хлебозавода» И. Петрокаса, опубликованный в журнале «Советское фото», представлял собой отпеча-

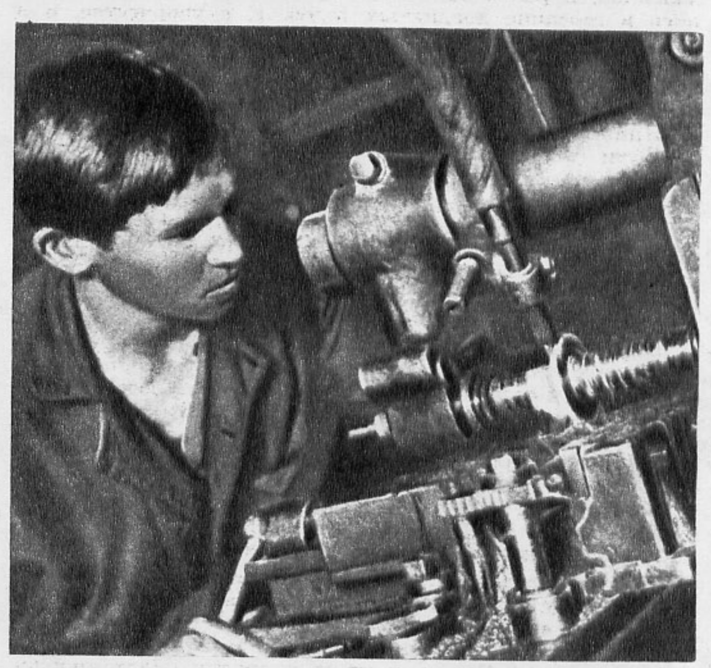


Продолжение. Начало см. в «СФ», 1976, № 10.



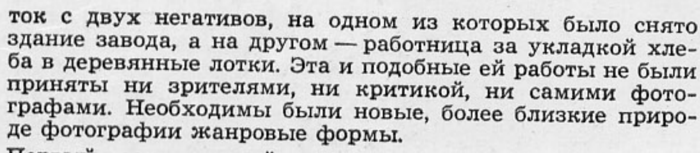






Семья Филипповых.
День из жизни московской рабочей семьи

Из фотоочерка
М. АЛЬПЕРТА, С. ТУЛЕСА, А. ШАЙХЕТА

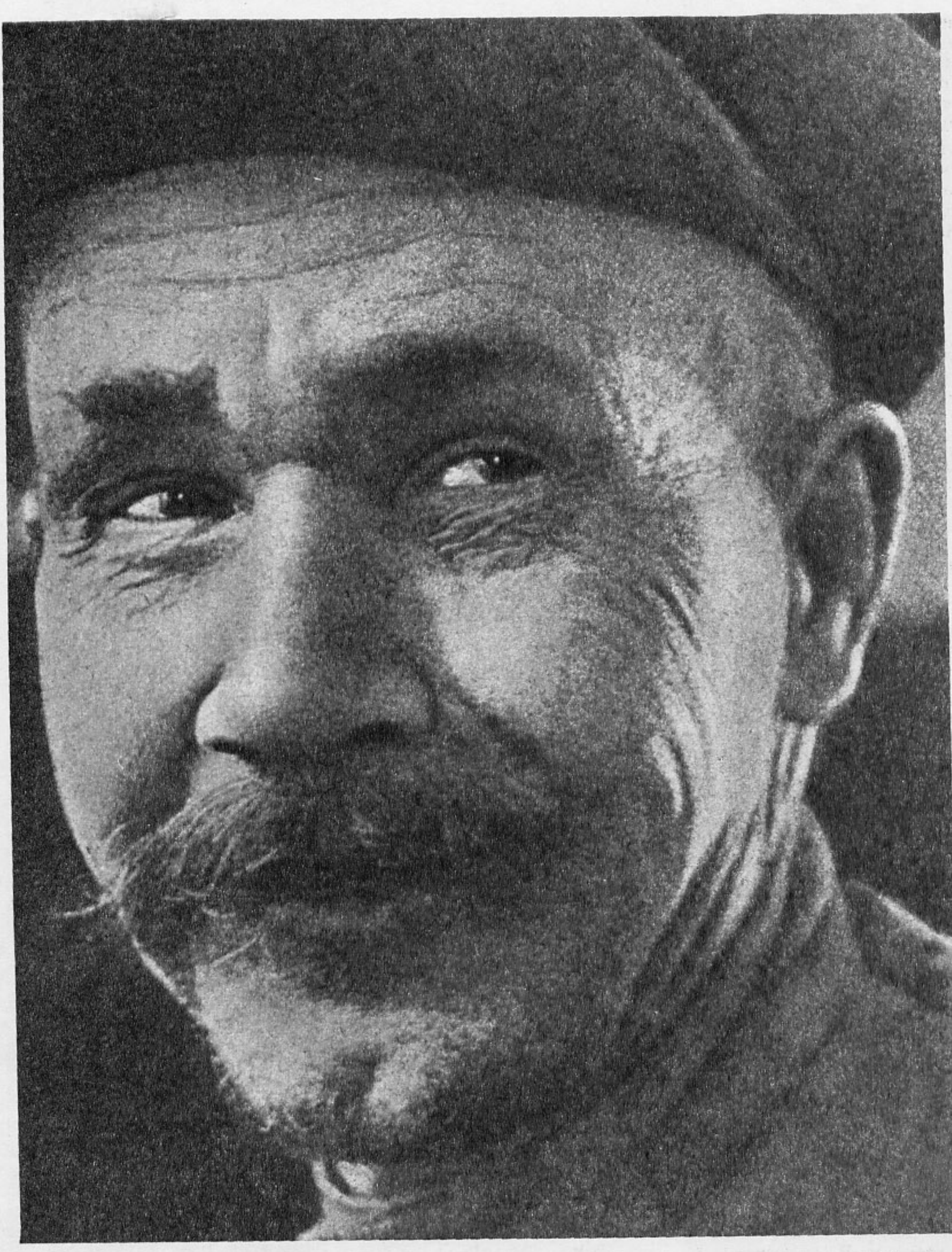


ток с двух негативов, на одном из которых было снято здание завода, а на другом — работница за укладкой хлеба в деревянные лотки. Эта и подобные ей работы не были приняты ни зрителями, ни критикой, ни самими фотографами. Необходимы были новые, более близкие природе фотографии жанровые формы.

Первый, естественный шаг от единичной фотографии в сторону серии снимков был сделан тогда, когда репортеров привлекла возможность раскрывать тему в двух ее половинах, в диалектике противопоставления одного явления другому. Так появились фотографические диптихи в репортажном творчестве. Причем если в диптихе «Пионеры из лагеря третьего решающего» А. Родченко главным было сопоставление двух смежных граней одной темы, то уже в работе «На уборочной. Два вида транспорта» Е. Лангмана мы видим развитие темы, в которой автор обнаруживает как единство, так и противоположность воссозданных фотокамерой сюжетов. Сняты в одинаковом ракурсе, масштабе и композиционном построении два каравана с хлебом: один — из повозок с запряженными в них верблюдами, другой — из прицепов к трактору; снимки диптиха прекрасно передавали социальную и экономическую динамику в нашем сельском хозяйстве, сопоставляя вчерашний его день с завтрашним. В диптихе Б. Игнатовича «Старый Ленинград» и «Новый Ленинград» контраст прошлого с настоящим был выражен еще более резко и социально определенно. Снимая город с самолета (в ту пору это было само по себе уже новшеством в нашем фоторепортаже), Б. Игнатович в двух снимках противопоставил показанные в одном ракурсе купол Исаакиевского собора и трубы нового завода.

Сегодня первые снимки подобного рода вряд ли способны кого-либо удивить. Но в ту пору они были серьезным достижением нашего фоторепортажа. К сожалению, критика не провела достаточно глубокого анализа этих снимков, не показала, какое место занимают они на пути к большим фотосериям. В творческом отношении, думается, у фотосерии, какой она сложилась в начале тридцатых годов, были два предшественника. Во-первых, циклы снимков, где на разном материале проводилась, повторялась одна и та же тема, мысль. Назову прежде всего недооцененный в свое время фотоцикл А. Шайхета «Руки» (1929), состоящий из ряда снимков: «Руки скульптора», «Руки бойца», «У маникюрши», «Руки кружевницы», «Руки токаря», «Руки ремесленника». И, во-вторых, парные снимки, в них была доказана способность репортерской фотографии к развитию мысли и темы. В соединении двух начал — количественного накопления материала и качественного его преобразования — заключены были возможности фотографической серии.

Первой большой фотосерией, имевшей громадный международный резонанс, стала снятая бригадой Союзфото: А. Шайхетом, М. Альпертом и С. Тулесом (редактор-руководитель Л. Межеричер) для германского коммунистиче-



В. ИГНАТОВИЧ
Ударник

С. ФРИДЛЯНД
Ликбез

А. СКУРИХИН
На Кузнецкстрое

ского иллюстрированного еженедельника «АИЦ» серия из пятидесяти двух снимков, рассказывающая о жизни семьи московского рабочего-металлиста с завода «Красный пролетарий» Николая Филиппова. Серия эта прослеживает шаг за шагом будничные дела — труд, отдых, отношения людей друг с другом, запечатленные репортажным способом.

Для понимания дальнейшей эволюции нашей фотожурналистики важно подчеркнуть те принципиальные положения, на которых основывалась работа над этой серией. В статье А. Шайхета и М. Альперта «Как мы снимали Филипповых», опубликованной в «Советском фото», были заявлены репортерские принципы создания этой работы. Это жесткие сроки съемок — 5 дней, строгая документальность («в основу нашей серии был положен принцип — снимать только действительность») и определенное доверие к самому материалу, то, что принято сегодня называть импровизационностью («пройдя вместе с ними, — пишут репортеры о Филипповых, — к дому отдыха, мы пустили их, как говорится, «по воле волн». Филипповы обедают, засняли обед; Филипповы отдыхают, засняли отдых и т. д.»).

Там же была напечатана весьма плодотворная в теоретическом отношении статья С. Третьякова «От фотосерии — к длительному наблюдению». Ее пафос сводился к тому, чтобы придать произведениям фотожурналистики недостающее им качество: охват больших временных отрезков жизни. От «моментального поперечного среза» — таков путь, по которому предстояло идти фоторепортажу в расширении своих возможностей.

То, о чем мечтал С. Третьяков, осуществлено в наши дни, когда на крупнейших стройках страны — в Набережных Челнах, на БАМе — ведется каждодневное, постоянное фотонаблюдение. В начале тридцатых годов подобная работа казалась расточительством по отношению к не столь уж многочисленным кадрам опытных фоторепортеров. Однако выраженная в идее писателя потребность была вполне реальной для фоторепортажа, который действительно нуждался в процессе освоения крупных эпических жанров фотожурналистики, в способности оперировать длительными временными отрезками. В поисках новых выразительных возможностей фотосерии репортеры обратились к методу, который получил название «восстановление факта».

Первой крупной работой, сделанной этим методом, была серия Альперта и Смоляка «Гигант и строитель», снятая в Магнитогорске. Речь шла о передовом рабочем Магнитки Викторе Калмыкове, пришедшем на стройку простым

деревенским парнем. «У меня возникла идея,— писал М. Альперт,— показать не только рождение этого гиганта, но и показать, что сталось с людьми, которые приехали на стройку два года назад. Явилась мысль показать рост строительства и наряду с этим политический рост человека, его переплав, «реконструкцию».

Подробно показав настоящее Калмыкова, фоторепортер взялся за сложнейшую задачу: представить и его прошлое. Попытка «восстановления факта» в фоторепортаже вызвала большую творческую дискуссию, которая была полностью напечатана в журнале. Творческий спор о правах фотодокументалиста на любую форму аранжировки действительности, начатый в связи с фотосерией Альперта, возник снова и был окончательно решен лишь в недавние годы. Однако значение получившего бурное распространение в начале тридцатых годов жанра фотожурналистики — серийной фотографии — выходит далеко за пределы этого спора. Речь тут идет о принципиально новых возможностях в отражении многообразия нашей жизни, которые привнес с собой этот жанр.

Репортажные серии стали ступенью на пути к тематической специализации репортеров, к углубленному изучению действительности на определенном участке жизни. И в этом своем качестве они сыграли особую роль в становлении зрелых черт советской фотографической журналистики.

Значение нового жанра было оценено сразу же. «Проблема серийных фотоснимков,— писал журнал «Советское фото»,— стала одной из центральных проблем фотоагитации и пропаганды. Фотосерия является несомненно высшей формой фотоинформации, ибо только в организованном ряде фотоснимков представляется возможным дать развернутую картину отдельных эпизодов великой битвы за социализм».

Пожалуй, популярность фотосерий в первые годы была даже чрезмерной в среде репортеров. Каждый в ту пору стремился работать исключительно в этом жанре, вне зависимости от особенностей своего дарования и темы, требующей того или иного творческого решения. Нельзя не согласиться с С. Евгеновым, который в статье «Против преждевременного ухода от «чистого» фоторепортажа» предупреждал против чрезмерного увлечения сериями.

«Начинает складываться представление,— писал он,— что фотоработник, работающий исключительно на сериях,— это, дескать, «фотолитератор», творец фотоочерков и фотофельетонов, а в дальнейшем фотороманов и фотоповестей (уже идет речь о «магнитостроях фотографии»). «Чистый» же фоторепортаж — это, мол, работа над «пустяками», составление фотозаметок и корреспонденций».

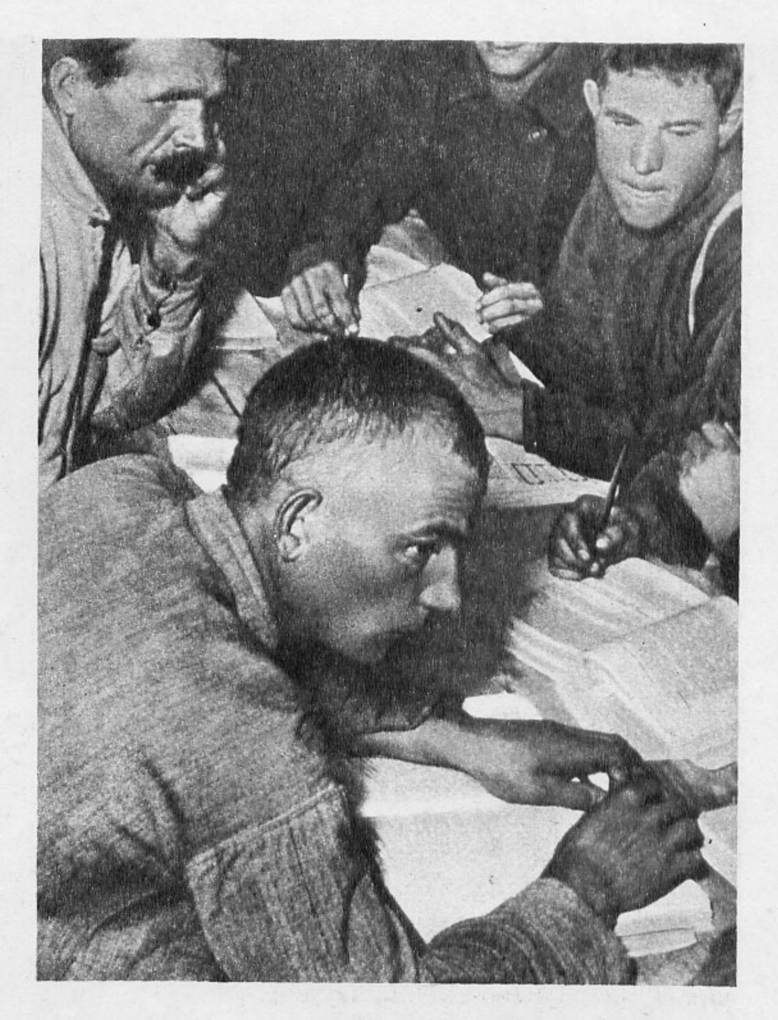
Анализируя творчество некоторых известных мастеров фотожурналистики, С. Евгенов показывает, что нередко их «самые лучшие работы сделаны вне серий, в порядке «чистого» фоторепортажа».

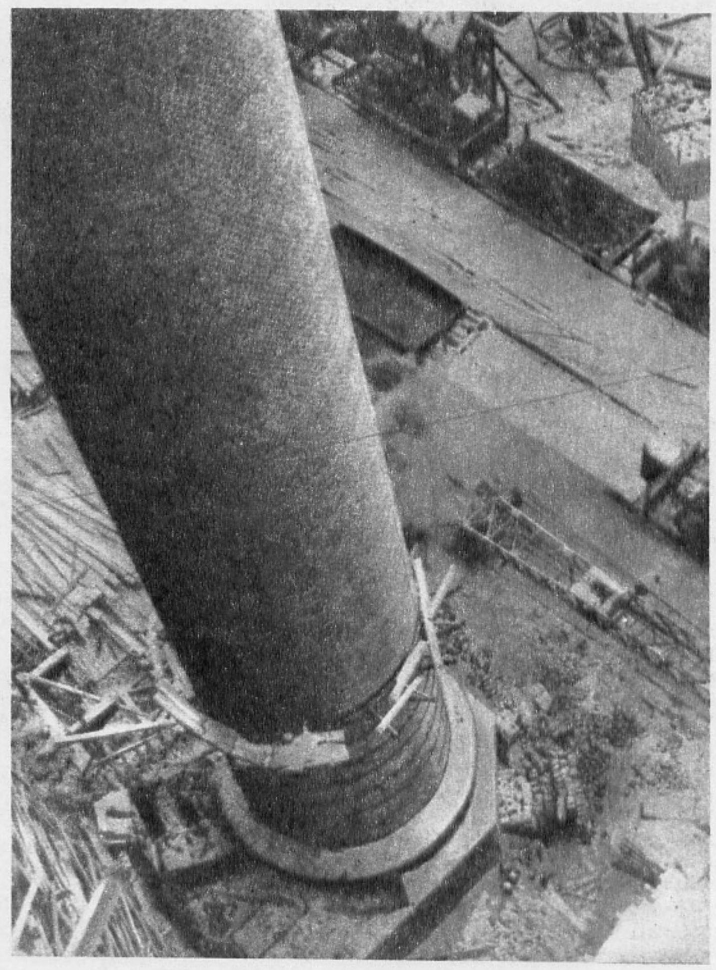
В процессе становления советского репортерского искусства никогда, конечно, не было альтернативы: или серия, или единичный снимок. Одно было связано с другим, серия вырастала из отдельных снимков и, напротив, «чистый» фоторепортаж пользовался многими достижениями серийной фотографии.

Например, «чистый» репортаж, как мы заметили в прошлой статье, давал нередко несколько плакатное, однозначное решение темы. Выигрывая в броскости и цельности производимого впечатления, он подчас оставлял у зрителя упрощенное представление о людях, об их характерах. Работа над сериями, привлечение к рассказу о героях многих обстоятельств и черт их жизни — не только общественной, но и личной — привела к тому, что фоторепортеры научились видеть (и, главное, превосходно передавать на своих снимках) характер человека, его неповторимую индивидуальность. И вот уже во всех жанрах фоторепортажа — и в сериях, и в отдельных снимках — стала все более значительным, а затем и главным выразительным компонентом личность человека, его непосредственность, его «я».

Заложенные в двадцатые годы основы советского фоторепортажа, обогащенные возможностями серийного повествования начала тридцатых годов, стали прочным фундаментом для движения вперед к решению самой сложной задачи — к постижению человека нашей советской эпохи.

Ан. ВАРТАНОВ,
кандидат искусствоведения









«ФОТОСПОРТ-76»



К. БАХ
(Австрия)
Гимнастика
Бронзовая медаль

Д. РЕЛЛИ
(Италия)
Рывок
Бронзовая медаль

О. БИНДЕР
(Австрия)
Прыжок в высоту
Золотая медаль

В. ПОЛУНИН
(СССР)
Вдохновение
Серебряная медаль

Каждые два года в городе Реусе (Испания) проводится традиционный международный конкурс спортивной фотографии. «Фотоспорт-76» проходил под девизом «Женщина в спорте» и принес большой успех советским фотомастерам и фотолюбителям. Наши авторы завоевали одну серебряную, пять бронзовых медалей и, если говорить языком спортивной журналистики, вышли на первое место в командном зачете. Среди призеров — В. Полунин, В. Ахломов, С. Яворский, Г. Тубалев, Н. Бондаренко и Ю. Курносовас.

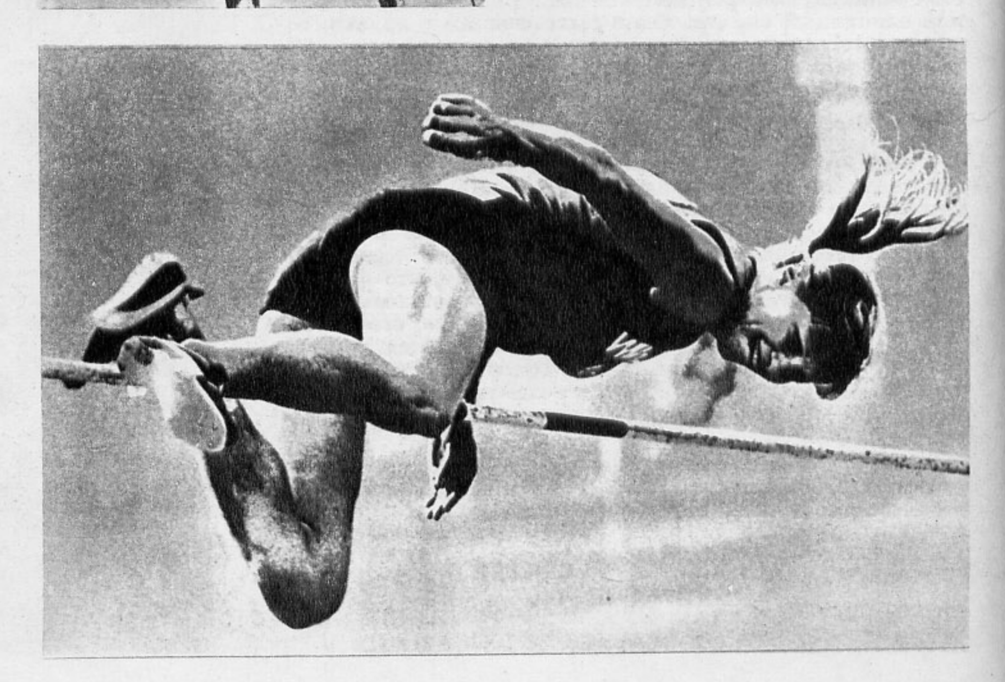
Золотой медали удостоен фотомастер из Австрии Огюст Биндер.

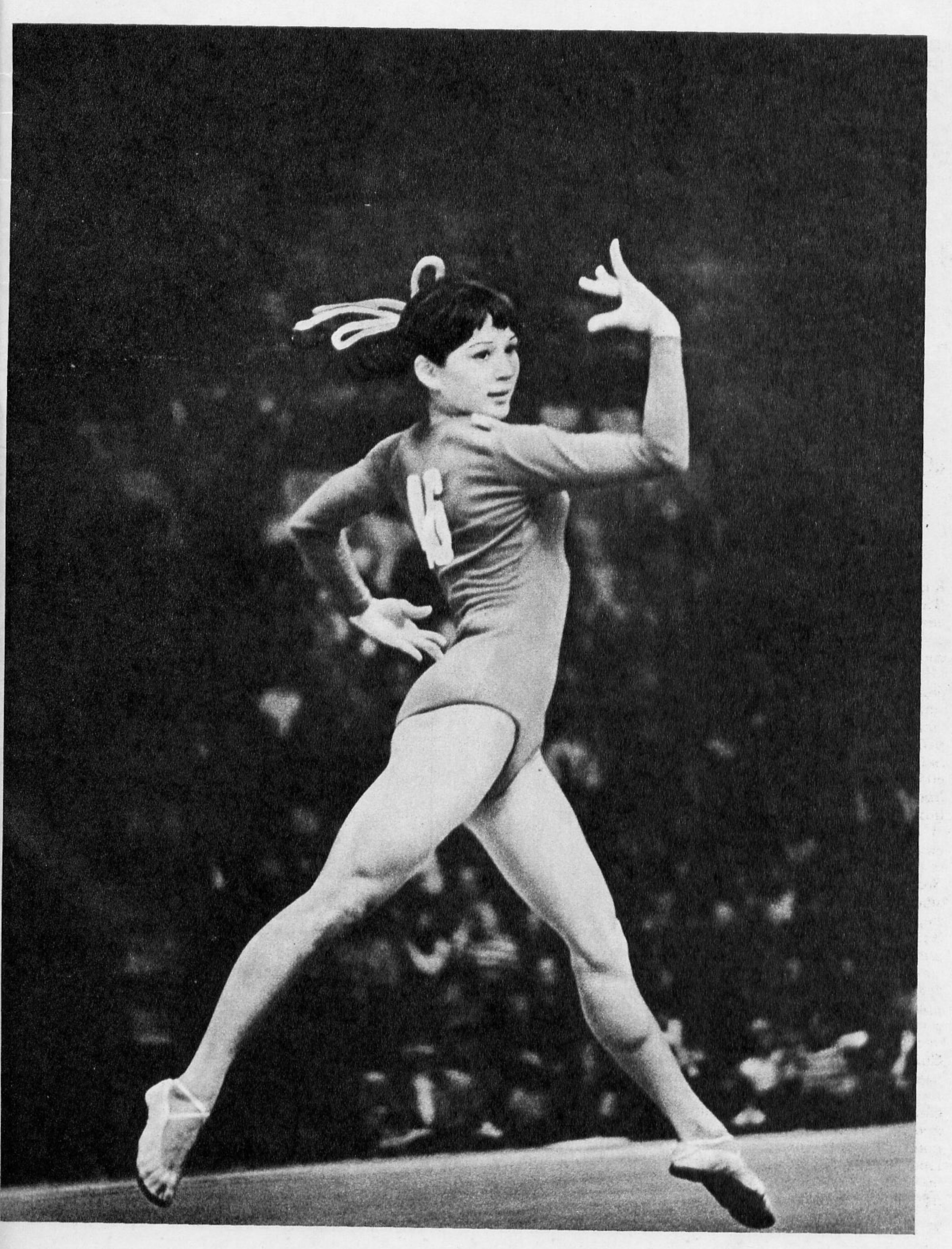
Знакомясь с работами, получившими награды, нетрудно понять, что жюри отдало предпочтение тем из них, которые наиболее ярко передают эмоциональное состояние спортсменок, пластическую красоту женского тела. Снимки, отражающие спортивные неудачи и горечь поражения, неизбежные в любых состязаниях, не привлекли внимания жюри. Однако это не сделало конкурс менее популярным.

Предлагаем читателям нашего журнала несколько снимков, получивших награды.



А. ПОКРОВОВА

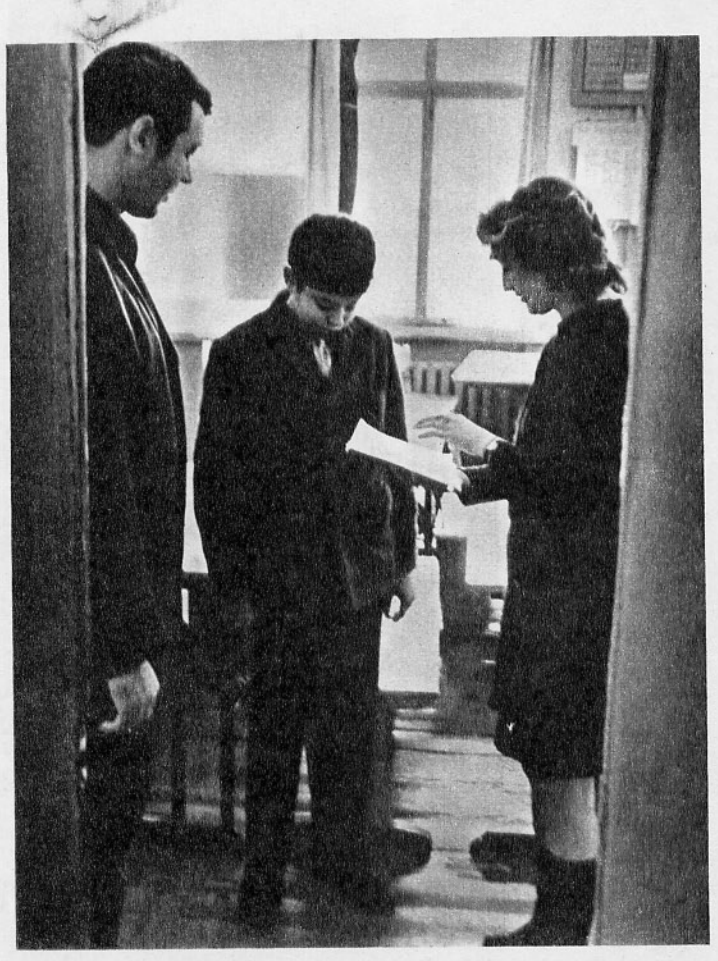


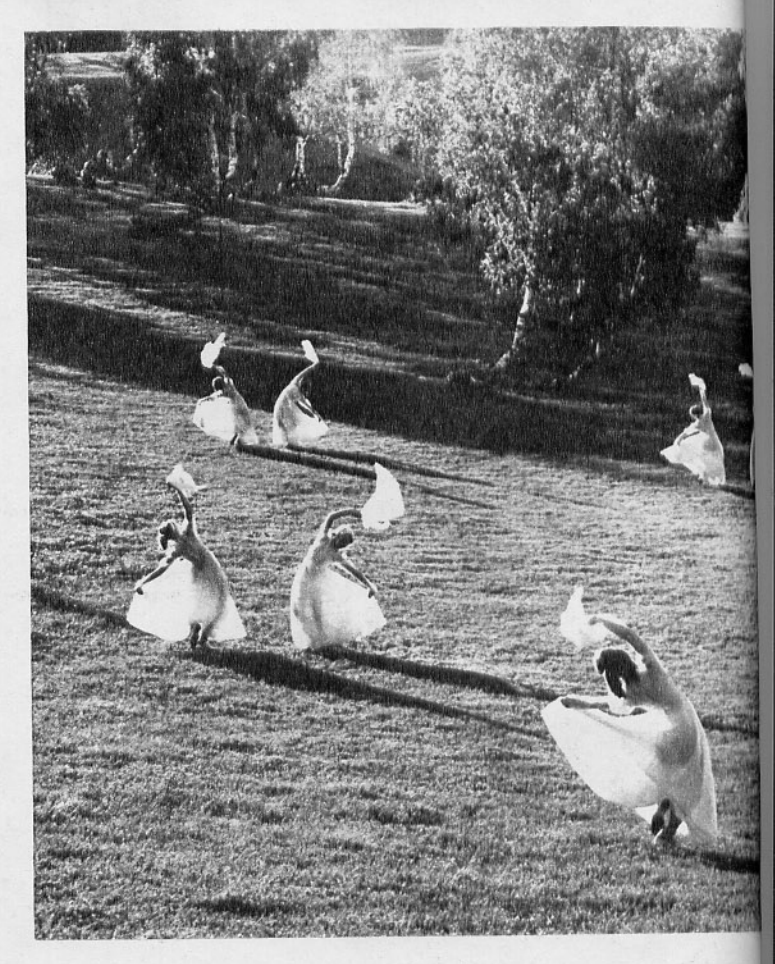


*Раздел ведет
фотожурналист
Лев Шерстенников*



НА СТЫКЕ ЖАНРОВ

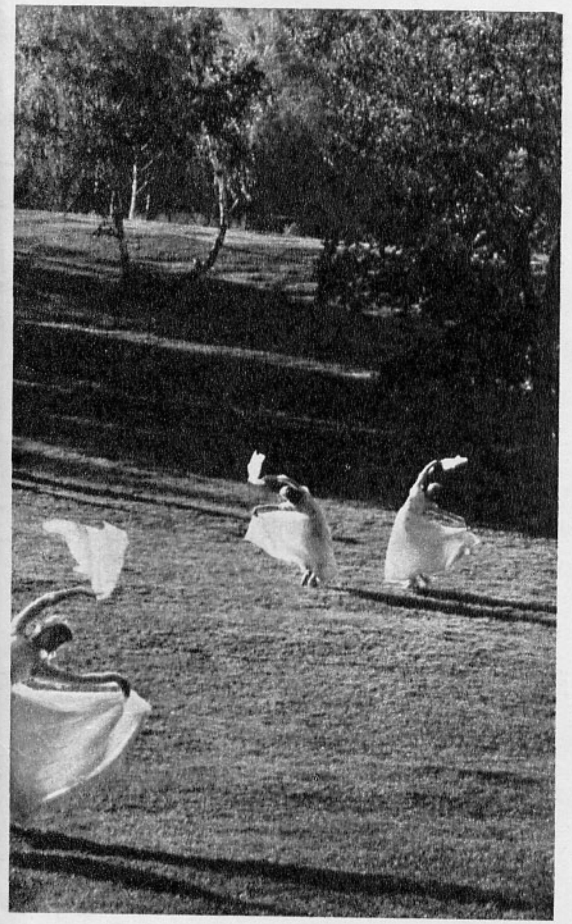


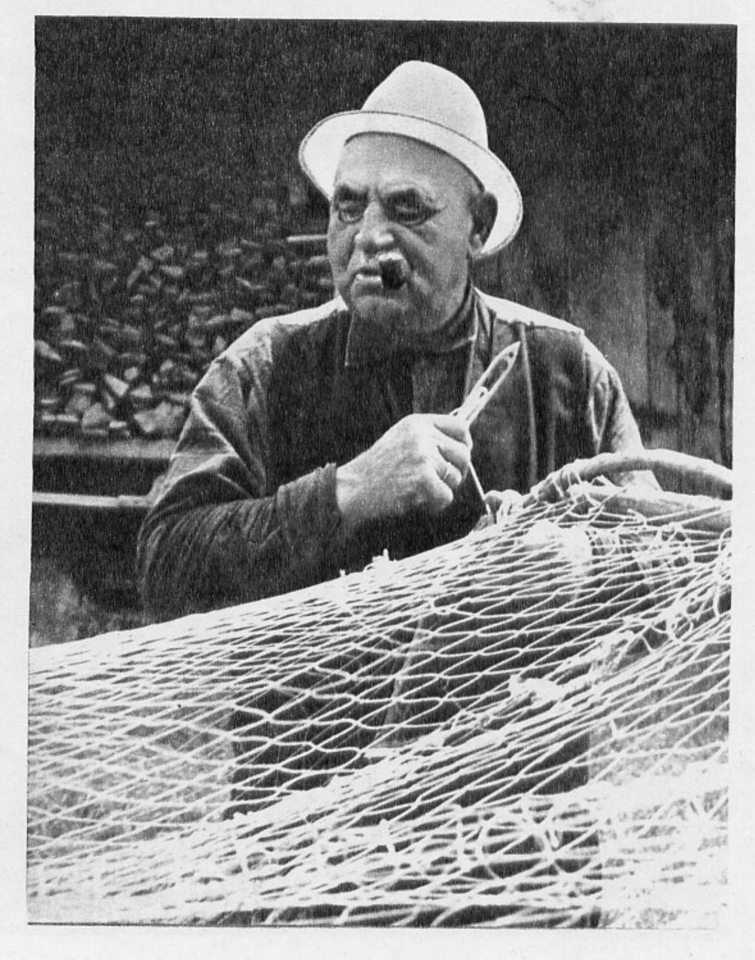


Фотография знает деление на жанры: пейзаж, натюрморт, портрет и т. д. Но хотя и существуют жанры «чистые», основная масса сегодняшней фотографии рождается «на стыке». В пейзажном снимке усматриваются элементы жанровой съемки, съемки ситуационной, в портрете — признаки репортажа, в репортаже подчас — композиционная завершенность и пластичность, присущие скорее организованному натюрморту. Но именно здесь, на стыке, чаще всего нас поджидает удача. Снимок, несущий в себе признаки двух или более жанров, воспринимается многозвучным, полифоническим. Такой представляется мне работа В. Яковлева «В горах» (см. стр. 37). Здесь трудно было бы отдать предпочтение чему-либо одному: пейзажу или жанровой сценке. Это деление было бы искусственным, принудительным, поскольку вся сцена решается автором в единстве обстановки и действия. Одно обогащает другое.
И в снимке В. Садчикова «Лебедушка» тоже невозможно провести грань между пейзажем и жанровой сценкой. Легкие фигурки танцовщиц органично вплелись в пейзаж, заполненный «танцующими» березами. Вечернее солнце пронизывает светом платья девушек и «платья» берез, сближая их, подчеркивая их единство.
Фотография А. Паулаускаса «Старый рыбак» — портрет человека в действии, то есть то, что мы называем жанровым портретом. Действие не только связывает человека с обстановкой, но и выявляет определенную манеру поведения, характеризует человека, полнее обрисовывает его. А черты репортажности делают портрет одновременно и сценкой.
А теперь попробуйте сами ответить на вопрос, что преобладает в снимке З. Шегельмана «Средь шумного бала» — жанровая сценка или портрет? Видимо, сценка. Но тогда почему так выделена, подчеркнута девушка в светлой блузе и приглушены, «уведены» в тень остальные действующие лица? Выходит, портрет? Но тогда как увязать совершенно определенный намек на происходящее, на ситуацию, выраженный в названии снимка, и в созна-









С. АВРАМЕНКО
(Москва)
Неприятный разговор

З. ШЕГЕЛЬМАН
(Могилев)
Средь шумного бала

В. САДЧИКОВ
(Барнаул)
«Лебедушка»

А. ГОЛОВИН
(Омск)
Доярки

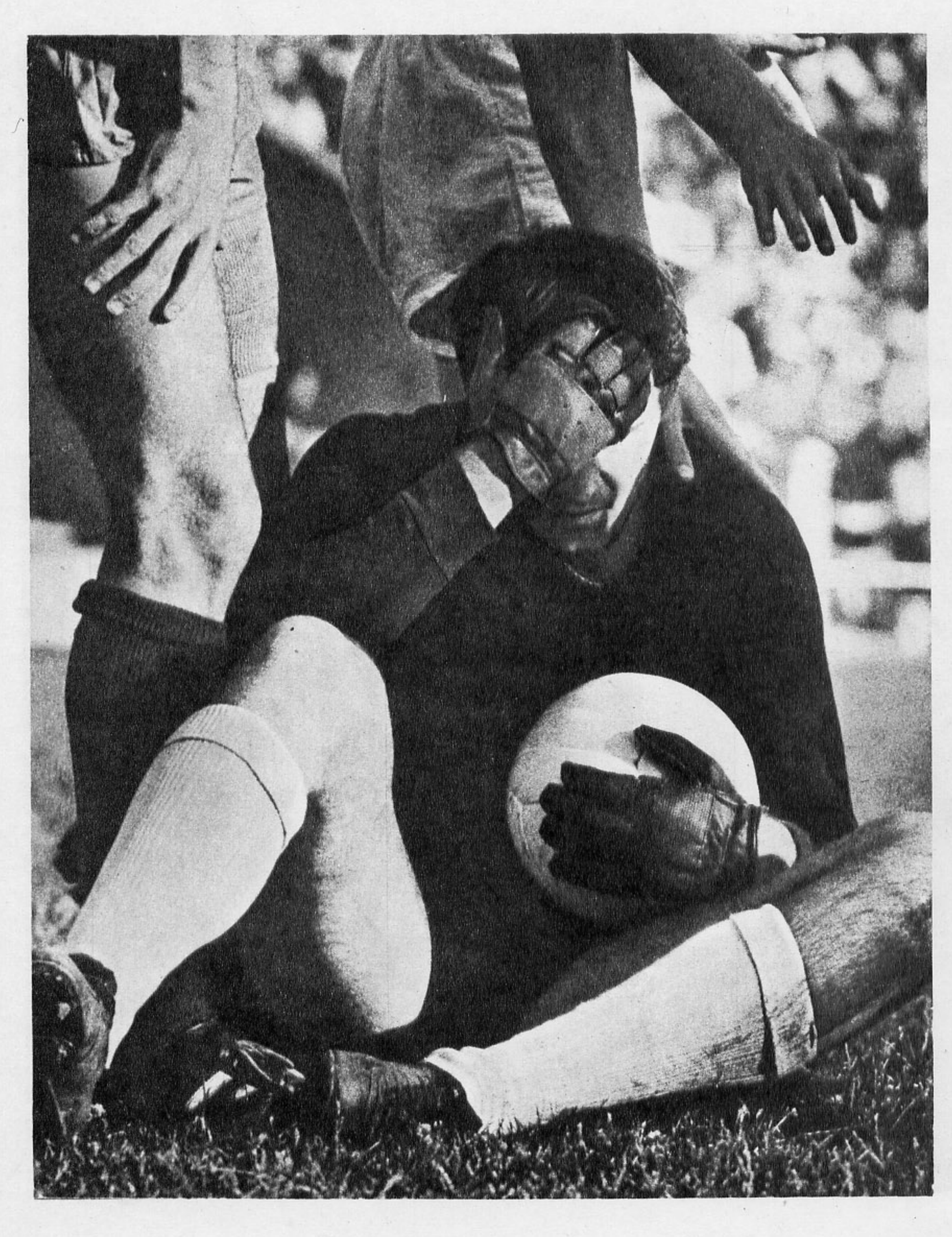
А. ПОГОТОВ
(Таганрог)
Последний

А. ПАУЛАУСКАС
(Ленинград)
Старый рыбак

тельной расстановке акцентов — черного и белого, олицетворяющих, по-видимому, полярные характеры? Мы не можем определенно сказать, какая задача довлела над автором при создании работы. Но произошло не совсем ожидаемое. «Правила игры», которые были бы уместны для станкового портрета — статичность и картинность позы, слишком «художественное» соседство белой блузы и черной стены мужских спин, — оказались искусственными для живой сцены. А портрет, в свою очередь, стал претенциозным, нагруженным смыслом, которого в нем фактически нет. Получается, что разные жанровые признаки при стыковке могут не только в согласии дополнять друг друга, но и вызывать диссонанс.

В снимке А. Головина «Доярки» тоже очевидна жанровая раздвоенность. Автору не удалось создать групповой портрет «честно позирующих» женщин таким, чтобы сквозь позу проступал подлинный, пусть и чуть прикрытый, характер. Фотограф остановился на полпути. Это не жанровая сцена и не групповой портрет. Опять диссонанс.

Так почему же получается, что в одних случаях признаки различных жанров прекрасно объединяются, а в других разрушают снимок? Деление на жанры возникло не в фотографии, оно унаследовано от живописи. Но живопись при всех ее достоинствах была лишена одной способности — способности передавать действие, его сиюминутность, изменчивость, подвижность состояния. Разумеется, жанровая живопись существовала и имела немало талантливых мастеров, но она как бы монументализировала мгновение, обособляла его. Кто не помнит репинского Ивана Грозного, убивающего сына? По выражению одного критика, это «вечно длящееся убийство». Оно происходит и в то же время его нет. Кисть художника субъективизировала и одновременно облагородила это мгновение, оторвала его от реального момента совершения убийства, превратила для нас в яркую метафору. Фотография же с самого рождения навсегда была повенчана с подлинным моментом, а со временем она научилась и схватывать действие, не разрушая его.



В. КАПОЧЮС
(Вильнюс)
Вратарь

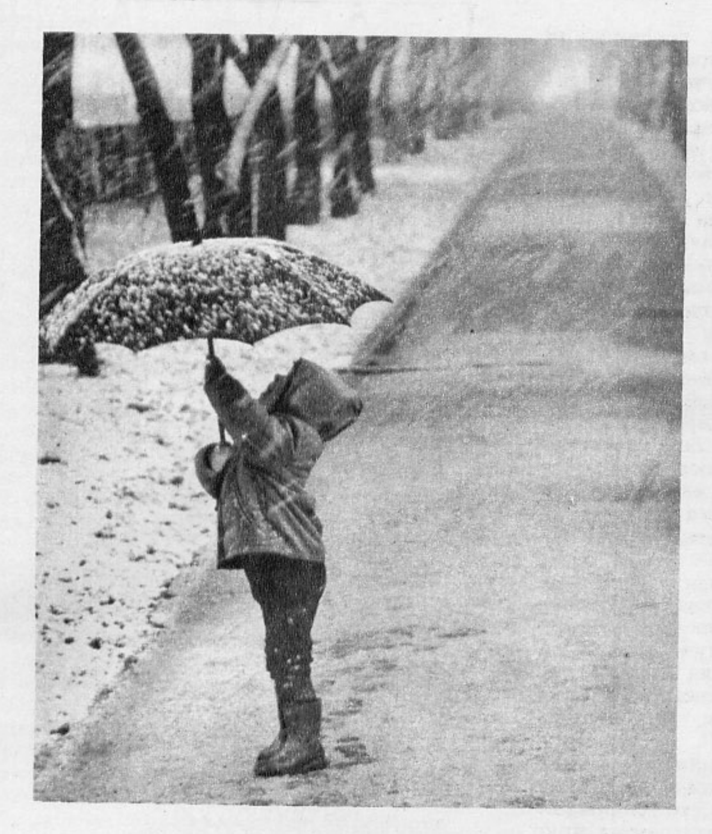
П. НИКИТЕНКО
(Владивосток)
Мартовский снег

В. ФЕДОСОВ
(Москва)
Женщины
(Из серии)

В. РУБАН
(Москва)
Земля близко
(Из серии)

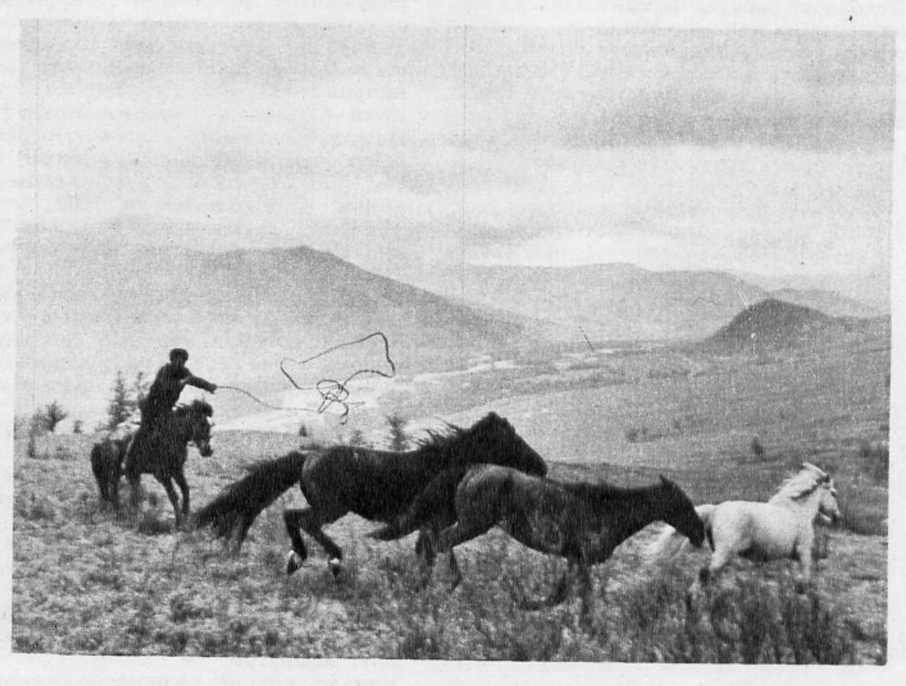
В. ЯКОВЛЕВ
(Москва)
В горах

Мне кажется, именно действие — совершающееся, совершенное или только назревающее и приводит к смещению в привычных фотографических жанрах. Чем определяется такой жанр, как, допустим, портрет в фотографии? Не только же присутствием в кадре человека или определенным масштабом его изображения? Нет, жанр портрета, если говорить не формально, — это фотографии, представляющие человека. В одном случае — лишь визуально, в другом — и духовно. Действия, которые совершает человек, — окно в его духовный мир. И потому так близки в современной фотографии и порой неотделимы жанровый портрет и жанровый снимок, и случается, значительно дальше могут отстоять друг от друга студийный, станковый портрет и портрет репортажный.
Отсутствие действия порождает вялость и неопределенность снимка «Доярки». Действие, уже отошедшее, но отзвуками которого продолжает жить центральная фигура на снимке В. Капочюса — руки игроков за спиной сидящего, придает смысл всей работе «Вратарь», хотя излишняя «статичность», «завершенность» состояния спортсмена работают и не в пользу снимка.
Действие, запечатленное на снимке, — это в большинстве случаев не самоцель (что, в общем-то, тоже неплохо), а средство для выражения взаимоотношений между героями, средство для развития сюжета снимка, для превращения фотографии из мимолетной зарисовки в рассказ, с различными действующими в нем характерами, со своей фабулой, и, если хотите, завязкой и развязкой.
Представьте себе рассказ, который коротко можно пересказать примерно так: «Комната. Стол. Сидит человек и пишет». И все, поставлена точка. Первый вопрос, который у нас возникает: где продолжение? Во имя чего нам было сообщено о комнате, о столе и человеке? Есть место действия, есть действующее лицо, даже вроде бы есть и само действие, но, по сути, ничего не происходит. Перед нами только экспозиция рассказа. Вот примерно таким предстает перед нами снимок В. Рубана «Земля близко». Как будут разворачиваться события, что сделает че-









ловек или что с ним сделается, как наш герой проявится в этом действии, то есть, в чем же смысл предложенного нам рассказа, — остается только догадываться.

Снимок П. Никитенко проще по выбранному сюжету, дела здесь происходят весьма «земные» — то ли малыш пытается раскрыть зонт под мокрым снегом, то ли исследует, как будут вести себя снежинки, когда он зонт приподнимет или опустит. Но здесь есть главное — есть действие, раскрывающее поведение мальчика, его взаимоотношения с предметом и с обстановкой. Все, что видим на снимке, присутствует не само по себе, а объединено логически: мокрый снег — зонт, играющий зонтом и спасающийся под ним от снега мальчик. Все закольцовано и сцементировано действием — идущим снегом, игрой мальчика.

Если мы хотим, чтобы фотография стала говорить, запечатленное действие должно приводить предметы, лица и обстановку к взаимным контактам, возникновению между ними связей, конфликта. Причем не всегда конфликта явного и внешнего, как это происходит на снимке С. Авраменко «Неприятный разговор». Такая прямолинейная подача ограничивается внешней расстановкой сил. Интереснее было бы проследить внутренние «силовые линии» конфликта, которые просматриваются, например, в снимке В. Федосова «Женщины» — возвышенность искусства и проза жизни. Или, скажем, как на снимке А. Поготова «Последний». «Конфликтность» этого снимка — в «перевернувшейся» ситуации — велосипед на спортсмене «идет к финишу».

Можно было бы привести еще ряд примеров, от снимка к снимку замечая, как может усложняться, а вместе с тем и углубляться фотография на стыке жанров, выявляя разнообразные взаимоотношения между действующими лицами и обстановкой, между самими действующими лицами, но именно — действующими. Действие, шагнувшее в фотографию, — вот золотой ключик ко многим закрытым пока для нас ее таинственным дверцам.

Л. ШЕРСТЕННИКОВ

ТЕХНИКА ФОТОГРАФИИ

РАСТРОВЫЕ ОБЪЕМНЫЕ ФОТОГРАФИИ

В последних номерах журнала вы писали о новейших достижениях голографии. Но ведь, кроме голографического метода получения объемной фотографии, существуют и чисто фотографические способы.
Не могли бы вы дать информацию о новейших разработках в области стереофотографии?

В. КУЗЬМЕНКОВ,
Тамбов

Подобные письма не единичны. По просьбе читателей редакция публикует статью кандидата технических наук Ю. Дудникова о стереофотографии.

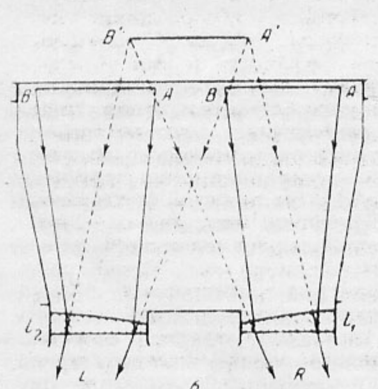


Рис. 1. Линзовый стереоскоп (*а*) и оптическая схема рассматривания стереопары *AB* (*б*). Наблюдатель воспринимает стереоскопический образ *A'B'*

В фотографии, кино и телевидении сегодня технической проблемой номер один является получение эффекта объемности при рассматривании снимков или изображений на экране. Благодаря открытию в последние годы метода голографии появились возможности для решения данной проблемы. Но результаты последних исследований показывают, что попрежнему перспективными остаются растровые методы объемной фотографии, которые в совокупности с методом голографии могут приблизить нас к получению впечатления объемности на плоском снимке.

Объемности плоского снимка можно добиться с помощью простой фотографической техники, без применения лазера, являющегося необходимым инструментом голографии. Эта съемка легко реализуема на практике, а история ее развития насчитывает несколько веков.

Еще в XV веке Леонардо да Винчи положил начало научному обоснованию вопроса объемного восприятия изображения. В 1593 году итальянский естествоиспытатель де ла Порта установил, что в нашем сознании комбинируются изображения, полученные обоими глазами.

С развитием фотографии рождается идея предъявить каждому глазу вместо самого объекта два его изображения, снятые из точек, отстоящих друг от друга на определенном расстоянии. Такие два изображения называются стереопарой. Эта идея породила целое направление фотографической техники — очковую стереофотографию. Начало очковой стереофотографии было положено изобретениями зеркального стереоскопа английским физиком Ч. Уитстоном в 1832 году и линзового стереоскопа Д. Брюстером, английским естествоиспытателем в 1856 году.

После обработки пленки два изображения стереопары, соответствующим образом ориентированные, рассматриваются через особый оптический прибор, называемый стереоскопом. В простейшем случае это две лупы для двух глаз наблюдателя и держатель для снимков стереопары (рис. 1). Пользуясь таким прибором, зритель получал иллюзию объемности пространства.

Но искушенный зритель замечал несовершенство этой иллюзии объема, так как объекты казались ему лишенными толщины, как бы вырезанными из картона и расставленными друг за другом.

Начало другой разновидности очковой стереофотографии положил метод анаглифов, предложенный французским ученым Альмейдой в 1858 году (рис. 2).

Исследователям конца XIX и начала XX веков было ясно, что для приближения к условиям естественного рассматривания необходимо разработать безочковые (автостереоскопические) методы стереофотографии.

Начало автостереоскопическим методам положил французский исследователь Бертье, предложивший в 1896 году принцип параллакс-стереограммы. Параллакс-стереограмма представляет собой отпечаток с нормальной стереопары, сделанный оптическим способом через линейный растр, то есть через решетку из вертикальных прозрачных и непрозрачных линий.

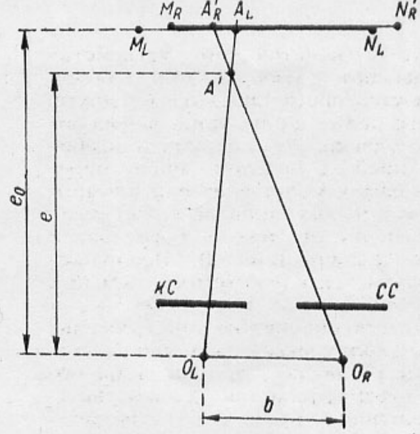


Рис. 2. Схема рассматривания изображения по методу анаглифов: *КС* — красный светофильтр, через который левый глаз O_L рассматривает синее изображение M_LN_L; *СС* — синий светофильтр, через который правый глаз O_R рассматривает красное изображение $M_RN'_R$; A_R' — точка, рассматриваемая правым глазом на снимке $M_RN'_R$; A_L — точка, рассматриваемая левым глазом на снимке M_LN_L; A' — изображение точек A_R' и A_L, воспринимаемое стереоскопически на расстоянии *l* от глаза наблюдателя

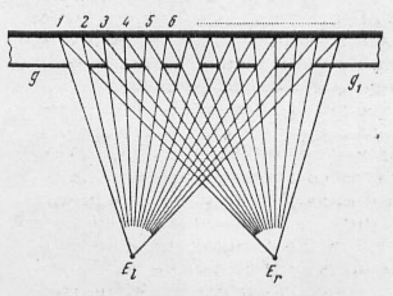


Рис. 3. Схема получения параллакс-стереограммы: E_L и E_R — объективы печатающего устройства; gg_1 — растр-решетка; *1, 2, 3, 4, 5, 6...* — изображения стереопары на фотослое, проецируемые объективами E_L и E_R

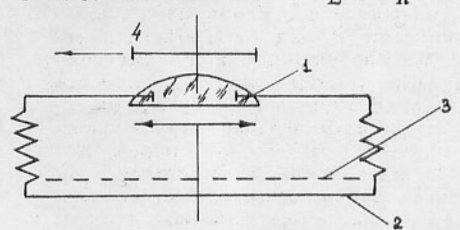


Рис. 4. Фотоаппарат Г. Айвса для съемки параллакс-стереограммы: *1* — объектив, смещаемый при съемке на определенное расстояние; *2* — фотослой; *3* — растр-решетка; *4* — заслонка

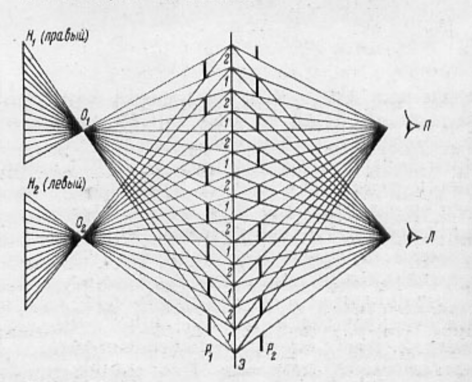


Рис. 5. Замена стереоскопа растром-решеткой: O_1 и O_2 — проекционные объективы; H_1 и H_2 — два кадра стереопозитива; P_1 и P_2 — идентичные растры-решетки; Э — экран; *Л* и *П* — глаза наблюдателя; *1* и *2* — чередующиеся полоски левого и правого изображений

Объективы печатающего устройства накладывают изображения обоих кадров стереонегатива друг на друга, но растр делит их на узкие чередующиеся полоски. Рассматривать комбинированный отпечаток надо через тот же растр, установленный с таким расчетом, чтобы правый глаз видел участки-полоски левого негатива, а левый — правого (рис. 3). Изображение получается вдвое темнее, чем при том же освещении в стереоскопе, и содержит, по сравнению с ним, уменьшенное количество зрительной информации, поскольку из каждого кадра рассматривается только половина площади, причем без увеличения. Стереоэффект получается удовлетворительным, но, чтобы его не терять, надо снимок и голову держать неподвижно.

Усовершенствованием метода параллакс-стереограммы занимались многие ученые. Были предложены фотоаппараты, работающие на этом принципе (рис. 4), и методы проекции параллакс-стереограммы на экран с рассматриванием изображения через аналогичный растр-решетку (рис. 5). Профессором МГУ П. П. Соколовым был предложен принцип параллакс-стереограммы с рассматриванием изображения в отраженных лучах за счет использования специального гофрированного фотослоя (рис. 6).

Практическая реализация принципа параллакс-стереограммы разочаровала ученых — стереоскопический образ оказался таким же несовершенным, как и в очковой стереофотографии.

Следующий качественный скачок произошел в 20-х годах нашего столетия, благодаря изобретению американским исследователем Кэнолтом принципа параллакс-панорамограммы. Ее изготовление аналогично параллакс-стереограмме, но осуществляется не с двух, а с нескольких негативов, экспонированных, например, в камере с несколькими, расположенными в ряд фотообъективами (рис. 7). Изображение выглядит темнее, чем в стереоскопе, количество зрительной информации уменьшается, зато рельеф ощущается естественнее, так как от бокового перемещения головы возникает иллюзия «оглядывания» объемного изображения.

В 30-е годы американский ученый Герберт Айвс предложил несколько реальных конструкций растровых камер, многие из которых были в дальнейшем использованы более поздними исследователями. В конце своей жизни (1933) Герберт Айвс демонстрировал объемное кино, основанное на принципе проекции параллакс-панорамограммы на растровый экран.

В 30-х годах была осуществлена замена растра-решетки растром оптическим, состоящим из ряда тонких и длинных цилиндрических линз. Начало было положено тем же Кэнолтом, а усовершенствованием технологии их изготовления занималось много специалистов. Эти исследования позволили ряду стран создать растровые камеры и технологические процессы для получения объемных фотографий методом параллакс-панорамограммы.

В нашей стране также разработаны растровые камеры и процессы, позволяющие получать высококачественные стереофотографии по принципу

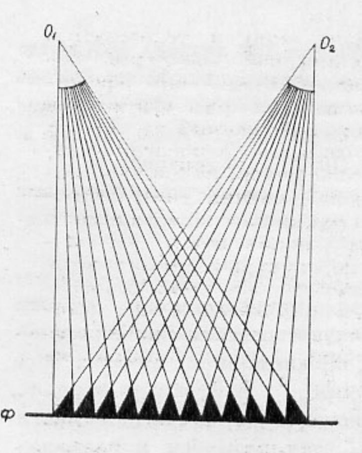


Рис. 6.
Параллакс-стереограмма, рассматриваемая на отражение (по П. П. Соколову): O_1 и O_2 — проекционные объективы; Ф — гофрированный фотослой

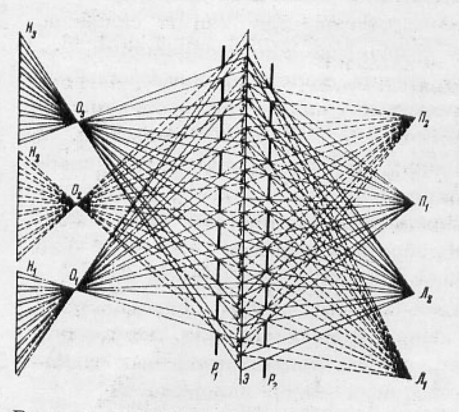


Рис. 7. Принцип получения параллакс-панорамограммы: H_1 — H_3 — негативы, экспонированные в камере с несколькими расположенными в ряд объективами; O_1 — O_3 — проекционные объективы; $Р_1$ — $Р_2$ — идентичные растры-решетки; Э — экран или фотослой; $Л_1$ и $П_1$, $Л_2$ и $П_2$ — положения глаз наблюдателя при их смещении перпендикулярно линиатуре растра; 1, 2, 3 — чередующиеся полоски изображений

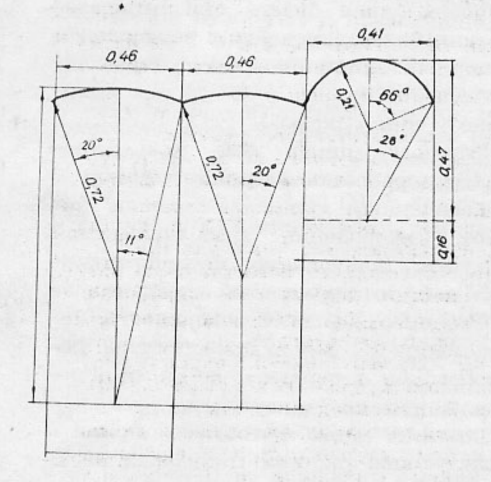


Рис. 8. Разрез «ксографии» форматом 240×300 мм (слева) и «ксографии»-открытки форматом 9×12 см (справа)

параллакс-панорамограммы. Большую известность получил метод растрового стереокино, предложенный советским ученым, лауреатом Государственной премии С. П. Ивановым. Об этом методе, представляющем собой дальнейшее развитие принципа параллакс-панорамограммы применительно к кинопроекции, подробно писалось в советской научной и популярной литературе.

* * *

Долгие годы данные методы автостереоскопии позволяли изготавливать растровые стереофотографии в единичных экземплярах, на лабораторном оборудовании. Массовому любителю они были недоступны. Наконец, в 60-х годах группа ученых и коммерсантов фирмы «Кодак», учитывая неослабевающий интерес публики к эффектным и доступным объемным изображениям, провела цикл работ, позволивших наладить массовый выпуск растровых открыток, названных «ксографиями». «Ксографии» — это всем известные цветные открытки, создающие иллюзию объемности сюжета и состоящие из непрозрачной основы с нанесенным на ней типографским способом изображением и прозрачного растра, особым образом ориентированного относительно типографского изображения (рис. 8). В настоящее время налажен выпуск таких открыток и в нашей стране.

Техника получения «ксографий» очень сложна. Растровая камера, необходимая для фотографирования сюжета, весит около 700 кг, она перевозится на грузовике и обслуживается тремя операторами. Растровый цветной негатив размножается полиграфически на особо точных полиграфических машинах, полученные позитивы-открытки покрываются затем особым рифленым пластиком, представляющим собой цилиндрический растр. «Ксографии» пользуются большим спросом у широкой публики из-за необычности самого эффекта объема красочного цветного изображения, хотя, как правило, снимаются не реальные объекты, а прекрасно сделанные макеты и муляжи, имеющие очень малую протяженность по глубине. Их можно оглядывать только по горизонтали из-за того, что принцип параллакс-панорамограммы предполагает использование растра с цилиндрическими линзовыми элементами. Имеется еще ряд недостатков данного принципа, вследствие чего перечислявшиеся выше методы получения объемного изображения не позволяют создать полной иллюзии естественного рассматривания объемного объекта. Оказалось, что данные растровые методы в этом отношении значительно уступают голографии.

Возникает вопрос, существует ли автостереоскопический неголографический метод, позволяющий получать объемные изображения, близкие по свойствам к голографическому?

Оказывается, существует. Такой метод был предложен лауреатом Нобелевской премии французским академиком Габриэлем Липманом и назван методом интегральной фотографии.

Продолжение следует

Ю. ДУДНИКОВ,
кандидат технических наук

ОТВЕЧАЕМ ЧИТАТЕЛЯМ

ФОТОГРАФИЧЕСКИЕ БУМАГИ «ФОХАР»

Во многих письмах в редакцию читатели просят рассказать о характеристиках появившейся в продаже болгарской фотографической бумаги «Фохар». Выполняем эту просьбу.

Предприятие «Фохар» (София) выпускает богатый ассортимент черно-белых бумаг, предназначенных для художественной, любительской и профессиональной фотографии. Бумага отличается широким полезным интервалом экспозиций и большими величинами максимальных почернений, что позволяет получать на ней как при контактной, так и при проекционной печати изображение хорошей сочности с отличной передачей деталей как в светах, так и в тенях.

Бумаги «Фохар» изготовляются на высококачественной полукартонной (вес около 180 г/м²) или картонной (240 г/м²) подложке с гладкой или структурной поверхностью, повышенной гибкости и белизны. Последняя достигает 105—107% благодаря введению в бумажную массу и баритовый подслой оптических отбеливателей, что делает изображение особенно эффектным — ярким и насыщенным.

В практической работе достоинством бумаги является высокая вуалестойкость и возможность «вытягивания» изображения в проявителе в случае недодержки при печати. От фрикционных повреждений все сорта бумаги, за исключением специально предназначенной для ретуши особо матовой портретной, защищены дополнительным желатиновым слоем.

По контрастности, в соответствии с интернациональной системой, бумага подразделяется на пять градаций, маркируемых, помимо словесного обозначения, условным шифром и различным цветом канта с обеих сторон этикетки.

Мягкая — шифр М — зеленый кант.

Специальная (соответствует отечественной полумягкой) — шифр С — серый кант.

Нормальная — шифр Н — красный кант.

Контрастная — шифр К — синий кант.

Особоконтрастная — шифр ОК — черный кант.

Формат бумаги следующий: 9×14 см (в упаковках по 100 листов), 13×18 см (50 или 100 листов), 18×24 см (50 или 100 листов), 24×30 см (20, 50 и 100 листов), 30×40 см (20 и 50 листов), 40×50 см (10, 20 и 50 листов) и 50×60 см (10, 20 и 50 листов).

В зависимости от состава эмульсии «Фохар» предлагает следующие виды бумаги:

«Эксфо» (шифр ЭФ или EF) — бромосеребряная универсальная бумага высокой чувствительности, в основном для проекционной печати. Тон изображения нейтрально-черный. Производится в полном ассортименте градаций, всех размеров и всех видов поверхности. (Обозначение «Эксфо» ставят не на всех партиях бумаги.)

«Новофо» (шифр НФ или NF) — бромосеребряная высокочувствительная бумага с холодным синевато-черным тоном изображения, выпускается всех градаций с различной поверхностью. Рекомендуется для таких сюжетов, где синеватый тон изображения может играть дополнительную изобразительную роль — архитектурных и технических снимков, снежных и морских пейзажей, силуэтных изображений.

«Портретфо» (шифр ПФ или PF) — хлоробромосеребряная бумага для проекционной и контактной печати с тепло-черным тоном изображения, особенно пригодным для портретной фотографии. Выпускается всех градаций и всех видов поверхности.

«Контафо» (шифр КФ или KF) — низкочувствительная хлоросеребряная бумага в основном для контактной печати, всех градаций и видов поверхности. Отличается особенно хорошей передачей деталей при печати со слабых (недодержанных и недопроявленных) негативов. Контрастные градации с успехом могут использоваться при печати репродукций, в том числе штриховых. Возможна и проекционная печать при использовании более длительных выдержек и мощных источников света (чувствительность бумаги в 20—25 раз ниже, чем у типа «Эксфо»).

«Тонифо» (шифр ТФ или TF) — йодохлоробромосеребряная бумага с насыщенным оливково-зеленым тоном изображения для контактной печати. Выпускается мягкой, специальной и нормальной градации с различными видами поверхности. Рекомендуется для художественной фотографии, в первую очередь для печати пейзажей и портретов.

Для всех видов фотобумаги принята следующая система цифровых обозначений:

311 — полукартон, белая, глянцевая
411 — картон, белая, глянцевая
412 — картон, белая, полуматовая
413 — картон, белая, матовая
414 — («файнкорн») мелкозернистая, белая, глянцевая
417 — растр-тисненая, белая, глянцевая
418 — картон, белая, особоматовая

Бумаги «Эксфо» и «Портретфо» выпускаются всех видов поверхности, «Новофо» с номерами 311, 411 и 413, «Контафо» — с номерами 311, 411, 417 и «Тонифо» — с номерами 311, 411, 414 и 417 (причем только от мягкой до нормальной градации).

Гарантийный срок большинства бумаг 2 года, однако при хранении в нормальных условиях (температура 18—20°С, влажность 40—60%, отсутствие вредных газов) их с успехом можно использовать и после этой даты.

Обработка бумаги должна производиться при неактиничном освещении с лампой в фонаре мощностью не более 15 Вт. Можно использовать желто-зеленые, оранжевые или красные фильтры, причем бумагу целесообразно предварительно проверить на вуалестойкость: при расстоянии до фонаря около 75 см и времени освещения бумаги 10—12 мин на ней не должно появляться никаких следов вуали. Завод-изготовитель рекомендует проявитель следующего состава:

Метол	1 г
Сульфит натрия безв.	13 г
Гидрохинон	3 г
Углекислый натрий безв.	26 г
Бромистый калий	1 г
Вода	до 1 л

Время проявления 2—2,5 мин при T=18—20°С. После проявления рекомендуется кислая стоп-ванна и кислый фиксаж, причем время фиксирования в свежем растворе не должно превышать 20 мин. Окончательная промывка около часа, сушка обычная.

Как показывает практика, на бумагах «Фохар» отличные результаты могут быть достигнуты и при использовании рецептов проявителей, рекомендованных для отечественных бумаг, а также большинства готовых составов. Особенно сочные и хорошо детализированные изображения на бромосеребряных сортах дает амидоловый проявитель:

Сульфит натрия безводный	25 г
Амидол	5 г
Бромистый калий	2,5 г
Вода	до 1 л

Следует помнить, что раствор амидола очень нестоек и должен быть полностью использован в течение суток. Кроме того, он окрашивает ногти, в связи с чем рекомендуется работать пинцетом или в резиновых перчатках. В 1 л можно обработать до 40 отпечатков 9×14, время проявления не следует увеличивать свыше 3 мин. Изображение имеет приятный черно-синий тон.

ПРИБОР ДЛЯ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ЭКСПОЗИЦИИ ПРИ ПЕЧАТИ



Рис. 1. Прибор для определения экспозиции при фотопечати

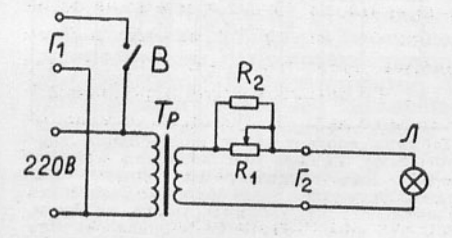


Рис. 2. Принципиальная электрическая схема прибора

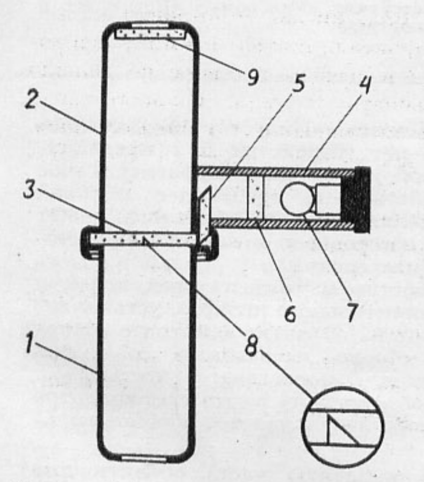


Рис. 3. Схематический разрез визирной трубки

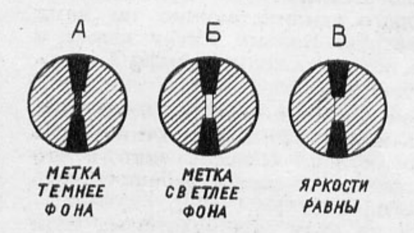


Рис. 4. Уравнивание яркости световой метки

Известен метод измерения яркости какой-либо освещенной или светоизлучающей поверхности путем ее визуального сравнения с яркостью, регулируемой эталонной световой меткой. Он с успехом может быть использован и для определения экспозиции при фотосъемке и фотопечати. Приборы для определения экспозиции, основанные на этом методе, при их надлежащей отработке отличаются предельной простотой, высокой надежностью и хорошими эксплуатационными характеристиками.

Разработанный автором настоящей статьи прибор для определения экспозиции при фотопечати, основанный на указанном методе и вполне доступный для самостоятельного изготовления фотолюбителями, дает возможность:

измерять интервал оптических плотностей негативов, что обеспечивает правильный выбор фотобумаги по степени ее контрастности;

точно определять экспозицию при проекционной фотопечати с любого негатива и при любой степени увеличения на основе одной предварительной пробы каждого применяемого сорта фотобумаги; это обеспечивает высокое и стабильное качество отпечатков, а также значительную экономию времени и фотоматериалов, особенно при массовой фотопечати.

В комплект прибора входят следующие узлы (рис. 1):

1. Пульт, включаемый в сеть переменного тока и содержащий понижающий трансформатор, регулятор яркости эталонной световой метки, гнезда для включения визирной трубки, гнезда для включения лабораторного красного фонаря (на задней стенке пульта) и тумблер для выключения красного фонаря, что бывает необходимо при точных измерениях яркости.

2. Визирная трубка, содержащая узел световой метки.

3. Кассета для снятия пробных сенситограмм с образцов фотобумаги.

Принципиальная электрическая схема прибора представлена на рис. 2. Лампочка от карманного фонаря Л на 3,5 В, 0,26 А; через соединительные гнезда пульта $Г_2$ и проволочный реостат R_1 с номинальным сопротивлением 40—45 Ом, служащий регулятором яркости световой метки, подключена к вторичной обмотке трансформатора Тр, рассчитанной на напряжение 3 В (для повышения срока службы лампочки). Резистор R_2 имеет сопротивление 80 Ом и служит для улучшения равномерности шкалы регулятора яркости световой метки. Гнезда $Г_1$ предназначены для включения красного лабораторного фонаря.

На рис. 3 представлен схематический продольный разрез визирной трубки. Основная трубка состоит из двух половин *1* и *2*. К верхней половине основной трубки прикреплена боковая трубка *4*, в которой установлены лампочка подсветки *7*, светорассеивающая пластинка из опалового оргстекла *6* и деталь *5* из прозрачного оргстекла, служащая световодом. По световоду свет от лампочки *7* направляется на обращенный к трубке *4* участок торцовой поверхности круглой пластинки *3*, изготовленной из прозрачного оргстекла толщиной 3 мм. На нижней поверхности пластинки *3* в направлении, перпендикулярном световому лучу, нанесена по диаметру риска *8*, имеющая в поперечном сечении форму равнобедренного треугольника. Гипотенуза треугольника образует рабочую грань световой метки, отражающую попадающий на нее свет подсвечивающей лампочки *7* вверх, то есть в сторону глаза наблюдателя. Ширина риски должна быть 0,8—1 мм. Риску следует наносить очень тщательно, твердым и хорошо заточенным инструментом, так как от качества плоскости ее рабочей грани зависит равномерность яркости метки по ширине и соответственно точность ее сравнения с измеряемой яркостью. На верхней стороне пластинки *3* наклеиваются над риской узкие ограничительные полоски из черной бумаги так, что при измерениях остается видимой только средняя часть риски длиной 4—5 мм (рис. 4).

В верхнем (окулярном) отверстии трубки установлен оранжевый светофильтр *9*, служащий для компенсации изменения цветовой температуры световой метки при регулировке ее яркости.

Входящая в комплект прибора кассета изготовлена из листового пластика и рассчитана на зарядку полоской фотобумаги размером 20×120 мм. На кромках кассеты наклеены полоски белой бумаги, на которых нанесено по восьми делений через интервалы по 12,5 мм. Это обеспечивает снятие сенситограммы, состоящей из девяти полей, путем последовательного открывания заслонки кассеты на одно деление при каждом шаге (последнее, девятое, поле остается незасвеченным). Против делений на нижней кромке кассеты проставлены их номера, а на верхней — время выдержки на каждом делении в секундах.

Важной операцией при изготовлении прибора является тарировка шкалы регулятора яркости эталонной световой метки, которая в зависимости от технических возможностей может производиться одним из следующих способов:

1. По яркости какой-либо светлой поверхности, например листа бумаги, при последовательном уменьшении ее освещенности в два раза на каждом шаге и контроле величины освещенности по люксметру или по точному экспонометру.

2. По ступенчатому оптическому клину, который можно изготовить из полосок ацетатной пленки, имеющей непрозрачность, равную 0,5.

3. По проекционному полю фотоувеличителя путем последовательного увеличения площади проекции в два раза, что дает уменьшение яркости освещаемого поля в два раза при каждом шаге.

Процесс измерения яркости как при тарировке прибора, так и при его рабочем использовании состоит в том, что визирную трубку прибора направляют с любого расстояния на участок поверхности, яркость которого подлежит измерению; чтобы четко видеть световую метку на фоне данного участка, трубку следует держать

на расстоянии 15—20 см от глаза. Вращением рукоятки регулятора яркости световой метки уравнивают ее яркость с яркостью выбранного участка. При равенстве яркостей световая метка становится практически невидимой, то есть как бы сливается с фоном (см. рис. 4, *а*). Положение стрелки на шкале регулятора при этом будет соответствовать яркости данного участка в условных единицах.

Шкала регулятора описываемого прибора содержит 12 делений, нанесенных на шкалу при тарировке и обозначенных числами 1, 2, 4, 8, 16, 30, 60, 125, 250, 500, 1000 и 2000. Каждое последующее деление соответствует уменьшению яркости метки в два раза по отношению к предыдущему. Определение интервала плотностей негатива с помощью описываемого прибора удобнее всего производить путем последовательного измерения яркости самого светлого и самого темного участков изображения негатива, спроецированного фотоувеличителем на белый экран. При этом измерении все посторонние источники света, в том числе лабораторный красный фонарь, должны быть выключены. Измеренный интервал плотностей следует выражать непосредственно в числе делений шкалы регулятора яркости световой метки. Выбор типа фотобумаги по измеренному интервалу плотностей негатива производится в соответствии с табл. 1.

Прежде чем приступать к фотопечати с применением описываемого прибора, необходимо на каждом намеченном к работе сорте фотобумаги снять сенситограмму, для чего используется входящая в комплект прибора кассета. Сенситограмма снимается в проекционном поле фотоувеличителя при строго определенной освещенности, которая устанавливается с помощью диафрагмы объектива фотоувеличителя таким образом, чтобы яркость листа белой бумаги, положенного на экран увеличителя, соответствовала определенному делению шкалы прибора. Для фотобумаг средней светочувствительности (типа «Унибром», «Новобром», «Бромпортрет») указатель шкалы прибора ставится на деление «125», для бумаг типа «Йодоконт» — на деление «30», для бумаг высокой чувствительности — на деление «500».

При снятии сенситограммы кассету, заряженную полоской испытываемой фотобумаги, кладут на экран фотоувеличителя и последовательно открывают заслонку кассеты, каждый раз перемещая ее на одно деление. При каждом положении заслонки включают лампу фотоувеличителя на время, указанное в табл. 2.

При указанном порядке снятия сенситограммы суммарное время засветки каждого ее поля будет соответствовать табл. 3.

Для удобства работы готовые сенситограммы рекомендуется наклеить на лист бумаги, указать около каждой из них сорт фотобумаги и пронумеровать поля сенситограмм, начиная с самого темного.

При работе с прибором необходимо применять для проекционной печати копировальную рамку с белой поверхностью. Если поверхность рамки другого цвета, на нее надо наклеить лист белой бумаги.

Определение экспозиции с помощью прибора наиболее удобно производить в следующем порядке:

1. На изображении негатива, спроецированном фотоувеличителем на белую поверхность копировальной рамки, найти самый светлый участок, который должен получиться на отпечатке близким к черному. Измерить его яркость и регулировкой диафрагмы объектива увеличителя подогнать эту

Таблица 1

Интервал плотностей негатива в числе делений шкалы	Требуемый тип фотобумаги
>5	Мягкая
4—5	Полумягкая
3—4	Нормальная
2—3	Контрастная
<2	Особоконтрастная

Таблица 2

Номер деления кассеты	1	2	3	4	5	6	7	8
Время засветки, с	32	16	8	4	2	1	0,5	0,5

Таблица 3

Номер поля сенситограммы	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Суммарное время засветки, с	64	32	16	8	4	2	1	0,5	0

Таблица 4

Номер поля сенситограммы (n)	Выдержка при печати (t) при величине яркости S, с						
	8	16	30	60	125	250	500
1	3	6,5	14	30	64	140	300
2	1,5	3,2	7	15	32	70	150
3	0,7	1,6	3,5	7,5	16	35	75
4	—	0,8	1,8	3,8	8	18	38
5	—	—	0,9	1,9	4	9	19
6	—	—	0,5	1	2	4,5	9,5
7	—	—	—	0,5	1	2,2	4,8
8	—	—	—	—	0,5	1,1	2,4

1. Таблица соответствует контрольной сенситограмме, снятой при значении яркости S = 125. Для сенситограмм, снятых при другом значении S, необходимо сдвинуть головную строку таблицы таким образом, чтобы это новое значение S оказалось над столбцом, для которого максимальная выдержка равна 64 с.
2. Отношение соседних чисел в строках таблицы не равно 2, так как таблица составлена с учетом коэффициента Шварцшильда, установленного экспериментально для фотобумаг «Унибром», «Новобром» и «Бромпортрет».

ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ УСТАНОВКА ДИАФРАГМЫ

Схема устройства: *1* — объектив; *2* — установочное кольцо; *3* — штифт; *4* — опорное кольцо; *5* — кольцо-бленда; *6* — светофильтр; *7* — крышка

В объективе «Индустар-50» для «Зенита» нет устройства для предварительной установки диафрагмы. Такое устройство, не требующее никакой переделки камеры и объектива, может быть изготовлено в любой механической мастерской.

Устройство состоит из трех колец и ограничительного штифта, устанавливаемых на объектив (смотрите эскиз). При сборке необходимо соблюдать следующую последовательность:

1. В объектив на место светофильтра до упора вворачивается опорное кольцо *4*.

2. На рифленую часть объективного кольца со шкалой расстояний надевается установочное кольцо *2*, которое при необходимости, с приложением некоторого усилия, можно по нему передвигать. Кольцо имеет вырез, в створе которого ходит штифт *3* кольца *5*.

3. Рабочее кольцо-бленду *5* вставляют внутрь кольца *2* и навинчивают на опорное кольцо *4*, после чего в его отверстие вставляется ограничительный штифт.

Сборка на этом завершается и, если она выполнена аккуратно, ваш объектив готов к работе.

яркость к ближайшему целому делению шкалы прибора. Красный свет при этом можно не выключать, так как на точность измерения яркости светлых участков он практически не влияет.

2. На сенситограмме используемого типа фотобумаги определить номер наиболее темного поля, которое еще можно отличить по плотности от соседнего, еще более темного.

3. По номеру найденного поля сенситограммы n и величине установленной по шкале прибора яркости S определить по табл. 4 требуемое время выдержки t и установить его на реле времени для фотопечати. Например, если на сенситограмме взято поле № 5 ($n=5$), а яркость выбранного участка изображения на проекционном поле фотоувеличителя соответствует по шкале прибора делению S=125, то, согласно табл. 4, время выдержки t=4 с. Найденное значение выдержки t будет постоянным для всех негативов при печати на фотобумаге данного типа. При переходе на каждый последующий негатив требуется только наводить визирную трубку прибора на самый светлый участок изображения и диафрагмой объектива фотоувеличителя подгонять его яркость под постоянную величину S, установленную на шкале прибора. В тех случаях, когда пределы регулировки диафрагмы окажутся недостаточными, например при негативе повышенной плотности или при значительном изменении степени увеличения, следует перейти на другое значение яркости световой метки S и соответствующее ему по табл. 4 значение выдержки t для того же номера поля сенситограммы n.

А. КУР,
инженер

Перемещая кольцо *2* по рифленой части объектива вместе с кольцом 5 так, чтобы его штифт был сопряжен с верхней кромкой выреза кольца *2*, устанавливают нужную диафрагму.

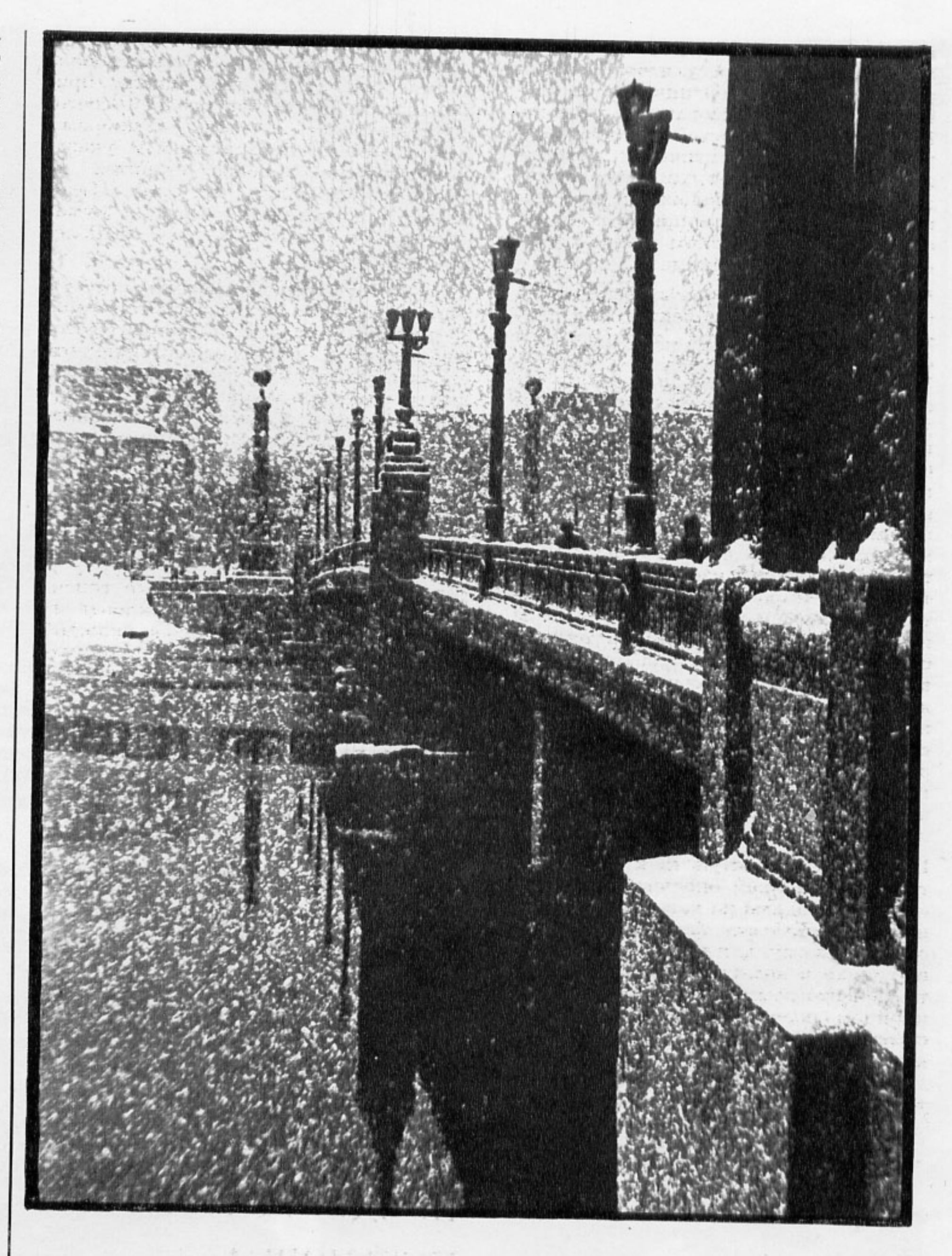
Вращая кольцо 5 от упора до упора, открывают или закрывают диафрагму.

В рабочее кольцо-бленду 5 при необходимости можно ввинчивать светофильтры с резьбой М33×0,5.

Для защиты объектива от пыли на бленду надевают крышку от объектива ∅47 мм.

Ю. ЕМЕЛЬЯНОВ,
фотолюбитель

Примечание. Разметка места отверстия под штифт в кольце 5 производится после предварительной сборки устройства, когда ограничитель кольца *2* и метка кольца диафрагмы объектива при ввернутом кольце 5 находятся у диафрагмы 16, то есть когда объектив полностью задиафрагмирован.



НАГЛЯДНО О ТЕХНИКЕ СЪЕМКИ

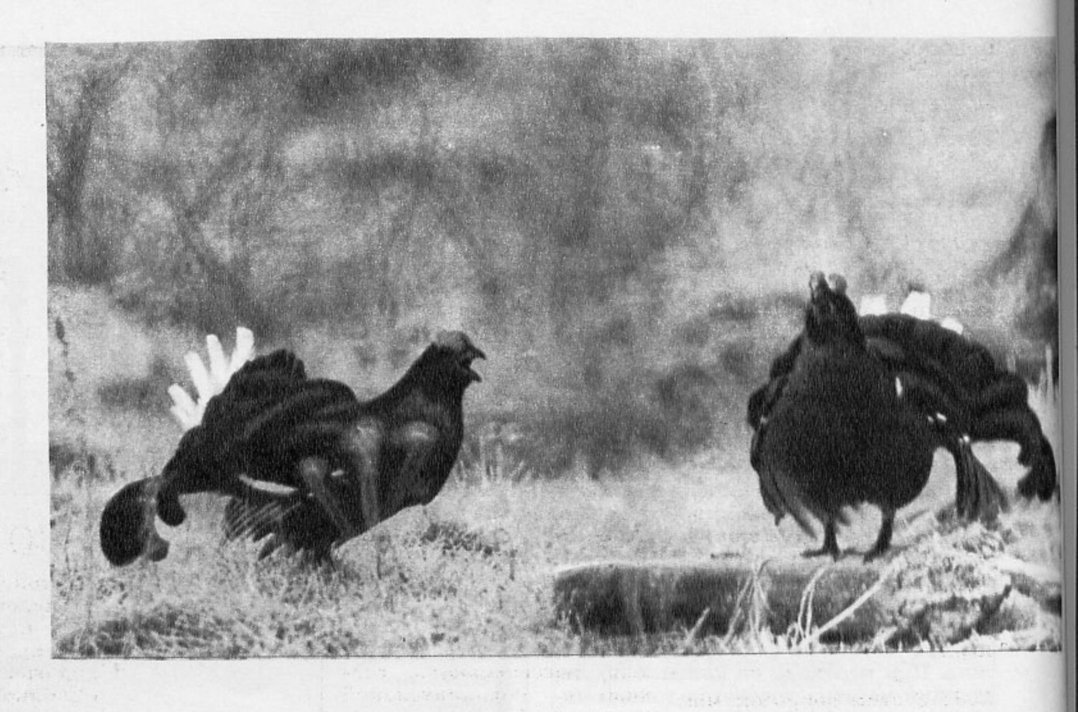
А снег идет

Фото
А. ПРИДАТКО
(Донецк)

Автор хотел передать красоту зимнего городского пейзажа во время сильного снегопада. Однако при обычной печати нужного эффекта ему не удалось добиться. На снимке была заметна только нерезкость отдельных планов, скрытых пеленой снега, но самого снегопада не чувствовалось. Было решено прибегнуть к впечатыванию снега, использовав для этого матовое стекло. Автор изготовил это стекло самостоятельно, добившись его равномерной, но не плотной структуры. Затем стекло было соединено с негативом (матовой поверхностью к эмульсии) и произведена фотопечать. При печати пришлось маскировать отдельные архитектурные детали.

Снимок сделан аппаратом «Зенит-В», объектив «Гелиос-44», диафрагма 8, выдержка 1/30 с, пленка «Фото-65».

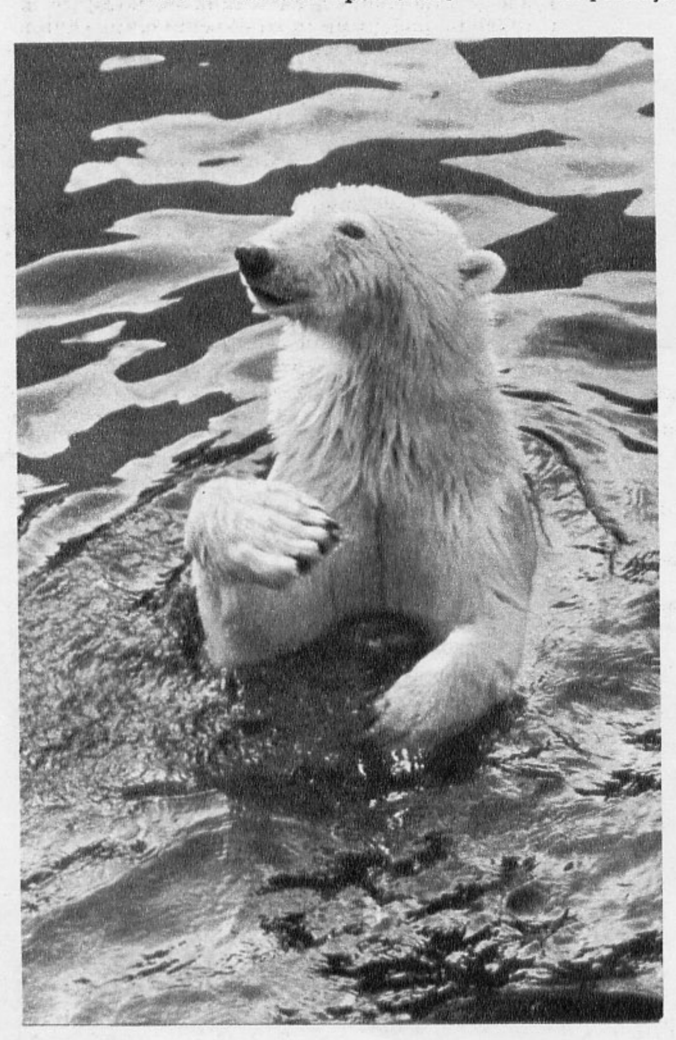
ЧИТАТЕЛЬ — РЕДАКЦИЯ — ЧИТАТЕЛЬ



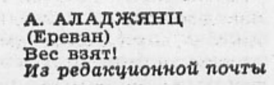
По специальности я инженер-телемеханик. Фотоохотой увлекся три года назад. Посылаю в редакцию несколько «трофеев» фотоохоты. Эти кадры дались мне нелегко. Сначала были поиски тетеревиных токов. Потом устройство укрытия, не тревожащего птиц и удобного для съемки; ожидание подходящего утра, безоблачного, с хорошим светом, ведь тетерева токуют с 4 до 7 часов утра. Затем началось изучение самого тока, характерных поз и моментов схватки.

На снимке, который я назвал «Вызов брошен», мне удалось запечатлеть момент, когда два черныша готовятся к бою. Соперники на мгновение остановились, как бы раскланялись друг перед другом и издали призывное

С. ЛУЧКИН
Вызов брошен



В. ЦОФФКА
(Москва)
Снимайте!
Из редакционной почты



А. АЛАДЖЯНЦ
(Ереван)
Вес взят!
Из редакционной почты



«чу-у-фыш-ш». Снимок сделан около 6 часов утра, на пленке «Фото-250». Камера «Зенит-Е», объектив «МТО-500».

С. ЛУЧКИН,
Ижевск

Ред.: Мы благодарим нашего читателя за интересный снимок. Надеемся, что опыт, которым делится в своем письме С. Лучкин, поможет любителям фотоохоты.

В нашем городе нет в продаже широкой (60 мм) фотопленки, ни черно-белой, ни цветной. Не удалось мне выписать эту пленку и через базы Посылторга. Прошу редакцию сообщить, будет ли увеличен выпуск широкой пленки.

Л. КИРЬЯНОВ,
Пермь

Ред.: С этим вопросом мы обратились во Всесоюзное объединение Союзхимфото. Заместитель начальника объединения Л. Товкало сообщил, что катушечные фотопленки шириной 61,5 мм выпускаются производственным объединением «Свема». Хотя имеющиеся мощности по выпуску катушечных фотопленок полностью загружены, количество пленки, поставляемой в торговлю, недостаточно для удовлетворения спроса. В связи с этим принимаются меры, чтобы за счет интенсификации производства увеличить выпуск пленки. Кроме того, в настоящее время изучаются возможности поставок фотопленок типа «Рольфильм» из ГДР.

В журнале «Советское фото» был дан адрес Московского политехникума имени Моссовета, где обучают специальности фототехника. Что это за специальность?

Н. ОЛЕЙНИКОВ,
Тольятти

Ред.: На отделении «Фототехника» Московского политехникума имени Моссовета Министерства бытового обслуживания населения РСФСР готовят специалистов по фотосъемке всех видов, а также по обработке черно-белых и цветных фотокиноматериалов. Учащиеся дневного отделения по окончании техникума направляются на фотопредприятия службы быта в различные города РСФСР в качестве сменных мастеров, начальников цехов, заведующих фотостудиями.

Работаю заведующим кинофотолабораторией института и, как многие фотографы-профессионалы, составляю проявляющие и фиксирующие растворы по разной рецептуре. К готовым наборам до недавнего времени относился с недоверием, считая, что они в основном предназначены для начинающих. Во время отпуска я рискнул приобрести готовый фенидон-гидрохиноновый мелкозернистый проявитель Львовского завода «Реактив». По заводской инструкции растворил его, проявил пленки и отпечатал. Получилось хорошо. Проявитель проработал мелкие детали и в светах и в тенях, выровнял контрасты. Поэтому в позитивном процессе не потребовалось прибегать к маскам, рассеивающим сеткам и дополнительной химической обработке. От всей души хочу пожелать работникам Львовского завода «Реактив» поскорее украсить свою продукцию Знаком качества.

Р. ОГИНСКАС,
Вильнюс

Ред.: Мы благодарим читателя за приятную информацию и присоединяемся к его пожеланиям.

Я часто пользуюсь фотобумагой Переславль-Залесского химического завода. На фотобумаге форматом 10×15 см я обнаружил грязные отпечатки пальцев. Почему бумагу с таким дефектом пускают в продажу?

М. ГУСЕВ,
пос. Костерово,
Владимирская обл.

Ред.: Мы переслали письмо нашего читателя и выполненные им фотографии на завод-изготовитель. Главный инженер завода Н. Ушомирский сообщил редакции, что существующая на заводе технология производства фотобумаги гарантирует полное отсутствие пальцевых захватов на эмульсионном слое форматной фотобумаги. Дефект, который имеют отпечатки, присланные М. Гусевым, возник в процессе экспонирования фотобумаги под увеличителем, при установке ее в рамку для печати. При обработке фотобумаги в проявителе и фиксаже необходимо пользоваться пинцетом. Это исключает появление отпечатков пальцев на снимках.



КОНКУРС «МОТОКРОСС»

«Мотокросс» — так назывался фотоконкурс, объявленный редакцией газеты «Вадугунс» (Латвийская ССР) совместно с Вилякским цехом производственного объединения народных художественных промыслов и сувениров «Дайльраде». Свои работы на конкурс прислали 68 фотолюбителей и фотожурналистов из девяти союзных республик.

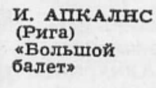
Жюри рассмотрело 299 фотографий. На конкурс представили работы фотоклубы «Медео» (Алма-Ата), «Сакартвело» (Тбилиси), «Проминь» (Луцк), «Северянин» (Вологда), «Стодом» (Таллин), «Волга» (Горький), «Кадр» (Москва), «Волгарь» (Кострома), Рижский фотоклуб, фотоклуб профкома механического завода в Коврове и др.

Было установлено десять призов, которые изготовлены рабочими цеха объединения «Дайльраде». Их обладателями стали Я. Глейзд (Рига), В. Егоров (Ковров), С. Яворский (Горький), Н. Дейкин и С. Костромин (Москва), Н. Гаранин (Ковров), И. Апкалнс (Рига), Б. Боринский (Днепродзержинск), В. Бурляев (Севастополь), В. Пилипюк (Львов). Победителям конкурса вручены также дипломы.

Лучшие фотографии экспонировались на выставке. Она открылась в день традиционного розыгрыша кубка газеты «Вадугунс» по мотоциклетному спорту. Сто конкурсных работ посмотрело около двадцати тысяч зрителей и участников состязания.

Был организован блицтурнир на лучшее отражение в снимках спортивных баталий.

Принято решение проводить фотоконкурс «Мотокросс» один раз в три года. Следующий, второй конкурс будет приурочен к десятому розыгрышу кубка газеты «Вадугунс», который состоится в июле 1978 года.



И. АПКАЛНС
(Рига)
«Большой балет»

В. ЕГОРОВ
(Ковров)
Из серии
«Мотокросс»

А. БАЗОВИЧ,
заведующий отделом информации
газеты «Вадугунс»





ЮБИЛЕЙ УЧЕНОГО

Видному специалисту в области фотокинотехники, кандидату технических наук Владимиру Ивановичу Мордасову исполнилось 60 лет.
Выпускник Ленинградского института точной механики и оптики, В. И. Мордасов в трудные годы Великой Отечественной войны отдавал всю свою энергию делу повышения обороноспособности нашей Родины.
Наиболее полно его организаторские способности раскрылись после войны в Государственном оптическом институте. Являясь научным руководителем направления фотокиносъемочной и проекционной аппаратуры, Владимир Иванович основное внимание уделяет повышению технического уровня выпускаемой аппаратуры.
Под его руководством был создан ряд оригинальных приборов, выполнен большой объем необходимых для практики исследований в области научной и любительской фотографии. При его поддержке развернуты работы по применению электроники и жидких кристаллов в фотоаппаратуре, исследования в области интегральной фотографии и новых оптических элементов. Под его руководством вырос ряд молодых ученых, которым он щедро передает свой богатый опыт.
Владимир Иванович многократно представлял нашу страну за рубежом. Награжден орденами и медалями.
Владимира Ивановича отличает широкий научный подход к решаемым вопросам, огромная работоспособность, чуткость и внимательность к окружающим, скромность.
Редколлегия журнала «Советское фото» и сослуживцы сердечно поздравляют Владимира Ивановича Мордасова с юбилеем, желают ему доброго здоровья и больших творческих успехов на многие годы.

СЕМИНАР В КАЗАНИ

Сразу три фотовыставки открылись в Казани в дни, когда здесь собрался республиканский семинар фотожурналистов.
«Город юности» — так названа экспозиция, посвященная 10-летию Нижнекамска. Ей отдал свои залы Государственный музей Татарии. Особенно интересны архитектурные съемки Бориса Давыдова, цветные диапозитивы Евгения Багаева.
«Земля моя, мои современники» — название персональной выставки А. Шакирзянова. Много лет неутомимо ездит он, вездесущий репортер «Советской Татарии», по городам и селам республики. Избранные его репортажи, показанные в помещении планетария, смотрятся как волнующая фотолетопись.
В Музее изобразительных искусств с творческим отчетом выступил Владимир Богданов — инженер, ставший фотолюбителем, а затем профессионалом.
Осмотр и обсуждение выставок, беседы с их авторами сделали предметным разговор об идейном содержании и мастерстве в фотографии.
С докладом о задачах фотопублицистов республики в связи с решениями XXV съезда КПСС на семинаре выступил председатель правления Союза журналистов Татарской АССР Ш. Хамматов.
О принципах иллюстрирования местных газет сделал сообщение преподаватель фотожурналистики Казанского университета Д. Акчурин. Свои фотоочерки, снятые на КамАЗе, продемонстрировал казанский фотолюбитель, член пресс-фотоклуба при журнале «Журналист» Э. Хакимов. Размышлениями о современном подходе к фотооформлению газеты поделился член Союза художников СССР И. Ахмадеев.
Подобный семинар состоялся в Татарии впервые.

В. ДЕМЧЕНКО

100 ЛЕТ ФОТОГРАФИИ НА УРАЛЕ

Фотостудия «Товарищ» (любительское объединение Дворца культуры «Урал», Свердловск) организовала выставку, посвященную 100-летию уральской фотографии. На ней были представлены работы, созданные фотомастерами нескольких поколений.
Экспозиция открывалась работами В. Метенкова «Виды Урала конца прошлого века». В. Л. Метенков (1857—1933), фотографическая деятельность которого началась в 1876 году, был действительным членом Русского технического и Русского географического обществ, почетным членом Уральского общества любителей естествознания. Он автор многих видовых фотоальбомов и более семисот фотооткрыток, посвященных Уралу. Посетители увидели и редкие фотодокументы из государственных архивов и частных собраний: снимки одного из первых владельцев фотоателье на Урале — Н. Терехова; работы известного фотопортретиста Ф. Мурдасова; репортажи Н. Татарченко, зачинателя советской фотожурналистики на Урале, летописца строительства Уралмашзавода, победителя первого конкурса журнала «Советское фото» (1926); Л. Сурина, фоторепортера газеты «Уральский рабочий», призера выставки «Советская фотография за 10 лет» (1928); кадры 30-х годов, сделанные известными фотожурналистами, в то время свердловчанами, В. Теминым и М. Ананьиным.
Урал наших дней предстал в работах И. Тюфякова, И. Шубина, Б. Рябинина, Ж. Берланда, М. Власова, А. Грахова, В. Каушанова, Э. Котлякова, А. Лысякова, Н. Медведевой и других авторов.

Е. БИРЮКОВ

КИНОФОТОКЛУБ В ПРИЛАДОЖЬЕ

На северном побережье Ладожского озера, в городе Сортавала, год назад организован кинофотоклуб. Его руководитель — фотокорреспондент районной газеты «Красное знамя» Сергей Николаевич Дуботолов.
Дебютом клуба стала фотовыставка, посвященная XXV съезду КПСС, на которой демонстрировалось более семидесяти работ пятнадцати авторов. В планах вновь созданного объединения — серия авторских выставок, которые будут проводиться в рамках фестиваля самодеятельного творчества, подготовка большой экспозиции, посвященной 60-летию Великого Октября.

Д. ЧИЖКОВ

НАША ФОТОПАНОРАМА

АКТЮБИНСК. Городской организацией Союза журналистов и областным Советом профсоюзов была организована фотовыставка, рассказывающая о передовиках промышленности и сельского хозяйства.

АНГАРСК. Местным отделением Союза журналистов СССР была организована фотовыставка, посвященная 25-летию города. Снимки рассказали о строительстве Ангарска, его сегодняшней жизни.

БАКУ. Издательство «Ишыг» выпустило в свет фотоальбом «Куба». Более 80 цветных работ повествуют о жизни трудящихся Кубы, о самобытном национальном искусстве, о кубинской природе. Авторы книги М. Гонагов и Г. Гусейн-заде.

ВИЛЬНЮС. В салоне Общества фотоискусства Литовской ССР экспонировалась выставка бывшего военного фотокорреспондента газеты «Тиеса» Ю. Каценбергаса. Славный боевой путь 16-й Литовской дивизии отобразили работы, вошедшие в экспозицию.

ГОРЬКИЙ. Выставка, посвященная творчеству фотографов-нижегородцев А. Карелина и М. Дмитриева, была открыта в музее имени А. М. Горького. Зрители познакомились с видами старой Волги и Нижнего Новгорода, портретами деятелей русской культуры и науки.

* * *

Исполнилось 15 лет Горьковскому городскому фотоклубу. За этот период он организовал 13 отчетных выставок. Недавно в выставочном зале Дмитровской башни Нижегородского кремля была проведена очередная выставка клуба, на которой экспонировалось около 130 работ 26 авторов.

КАЛИНИН. В помещении областной библиотеки имени А. М. Горького состоялась встреча калининцев с конструкторами и создателями фотоаппаратов, выпускаемых Красногорским механическим заводом. Собравшиеся познакомились с последними моделями зеркальных фотокамер типа «Зенит».

КЕРЧЬ. На станции юных техников экспонировалась четвертая городская фотовыставка. 80 школьников представили более 200 снимков, выполненных в различных жанрах. Победители отмечены дипломами и ценными подарками.

КИЕВ. В период проведения традиционного праздника — Дней Лейпцига в Киеве большим успехом у киевлян пользовались выставки «Ленин в Лейпциге» и «Округ Лейпциг», на которых было представлено свыше 300 фотографий и документов, рассказывающих о достижениях трудящихся города и округа в социалистическом строительстве.

КРАСНОЯРСК. Дом художественной самодеятельности профсоюзов подвел итоги краевого смотра-конкурса, в котором приняли участие 86 фотографов. Первое место присуждено коллекции снимков Дворца культуры завода «Сибтяжмаш». Составленная по итогам конкурса выставка будет показана в городах края.

МОСКВА. «55 лет Монгольской народной революции» — так называлась выставка, организованная в Доме дружбы с народами зарубежных стран. Свыше 70 фотографий рассказали о достижениях монгольского народа в строительстве социализма.

НОВОСИБИРСК. «Сибирь — мой край родной» — областная фотовыставка под таким названием была организована Домом художественной самодеятельности облсовпрофа и областным Домом народного творчества. Свыше 140 работ были посвящены теме труда и отдыха советских людей. Выставка проходила в рамках Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества трудящихся.

ПЕРМЬ. В Доме журналиста имени А. Гайдара состоялась выставка «Наш край». Пятьдесят авторов — представителей различных поколений пермяков — создали волнующий рассказ о Прикамье. Ряд работ отмечен дипломами и премиями.

РИГА. На конкурс «Мастера фотографии Советской Латвии» было представлено 475 работ 29 авторов. Победителем конкурса стал В. Михайловский. Награждены также И. Апкалнс, В. Браунс, А. Акис, И. Пуриньш, Х. Станкевич и другие.

РОСТОВ-на-ДОНУ. Завершила работу четвертая межклубная фотовыставка «Женский портрет». В ней приняли участие многие фотоклубы страны. Всего демонстрировалось 150 снимков.

* * *

В выставочном зале Союза художников экспонировалась областная выставка работ фотолюбителей, проходившая в рамках Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества трудящихся. 150 авторов показали более 500 снимков.

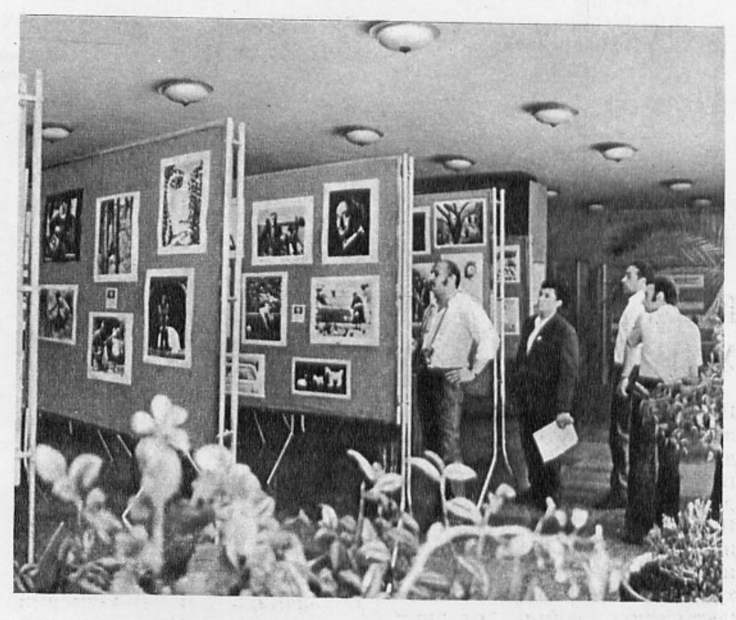
РЯЗАНЬ. В Рязанском радиотехническом институте прошла третья межклубная выставка «Мир, труд, молодость». 39 фотоклубов из 8 союзных республик прислали 900 цветных и черно-белых работ. Впервые в традиционной выставке приняли участие клубы завода ВЭФ (Рига), Кузнецкого металлургического комбината, ленинградских кораблестроителей.

ТАШКЕНТ. «Горы и люди» — под таким названием здесь проходила фотовыставка польской альпинистки Евы Абгарович. В дальнейшем экспозиция будет направлена в Днепропетровск.

УЛЬЯНОВСК. Областным комитетом защиты мира организована фотовыставка под девизом «За мир и безопасность народов», которая разместилась в ульяновском Дворце культуры профсоюзов. Снимки рассказывают об активных борцах за мир и дружбу между народами.

ЧЕРКЕССК (Ставропольский край). В фойе кинотеатра «Россия» была развернута выставка работ фотолюбителей города «Наш край родной».

ЯКУТСК. В кинотеатре «Лена» экспонировалась республиканская фотовыставка, проходившая в рамках Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества трудящихся. Около 100 работ фотолюбителей рассказали о людях Якутии, о природе края.



У стендов выставки

ВЫСТАВКА ЮГОСЛАВСКИХ И ГРУЗИНСКИХ ФОТОГРАФОВ

Тесная творческая дружба связывает югославский фотоклуб «Бранко Баич» (организатор популярной международной фотовыставки «Золотое око») и республиканский фотоклуб «Сакартвело» Дворца культуры профсоюзов Грузии.

В конце прошлого года по инициативе югославского фотоклуба в художественном салоне города Нови-Сад состоялась персональная выставка председателя фотоклуба «Сакартвело» Симона Киладзе.

В ответ грузинские коллеги организовали совместную фотовыставку, которая с большим успехом демонстрировалась во Дворце культуры профсоюзов Грузии, а затем в тбилисском Доме чая.

На выставке экспонировалось 140 работ югославских и грузинских авторов. Экспозиция пользовалась большим успехом у тбилисцев.

За активное участие в подготовке совместной экспозиции фотоклуб «Сакартвело» наградил фотоклуб «Бранко Баич» памятной медалью.

ВНИМАНИЮ ПРИЗЕРОВ КОНКУРСА

«ЗА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ ФОТОИСКУССТВО»!





Редакция напоминает, что премии по конкурсам «За социалистическое фотоискусство» до сих пор не получили М. Маркашвили, М. Маркаускас, А. Климов (Фрунзе), В. Лагин (Москва), О. Пороховников (Ленинград), Н. Сидоренко. Просим этих товарищей и тех, кто имеет доверенности на получение премий, до 31 декабря 1976 года получить их в редакции «Советского фото».

Телефон для справок: 221-04-97.

КНИЖНАЯ ПОЛКА

«ХАТЫНЬ»

Фотокнига Михаила Ананьина



Для ветерана Великой Отечественной войны, участника партизанской борьбы в Белоруссии, известного фотожурналиста Михаила Петровича Ананьина тема великого народного подвига всегда была главной темой творчества.

В издательстве «Беларусь» вышла фотокнига М. П. Ананьина, названная предельно лаконично — «Хатынь». И по формату, и по объему книга небольшая. Строго оформленный красный переплет. Суперобложка с фотографическим изображением хатынского колокола, снимки высокого трагедийного звучания... Изобразительные достоинства фотографий несомненны, оформление книги (художник У. Басалыга) отмечено большим вкусом.

...Все мы знаем о судьбе сожженной гитлеровцами белорусской деревни. Знаем, какой величественный памятник воздвигнут на обгоревшей земле. Но благодаря отличным фотографиям Ананьина наша боль, наша память, наше соучастие становятся во сто крат обостреннее... Беречь мир на земле призывает эта книга.

НА ОБЛОЖКЕ:

1-я стр. Белые ночи. Фото Владимира Никитина (Ленинград)
2-я стр. «Аврора» праздничная. Фото Олега Миронца (Ленинград)
3-я стр. Пруд. Фото Станислава Яворского (Горький)
4-я стр. Ленинградский мотив. Фото Юрия Велинского (Ленинград)

Главный редактор
БУГАЕВА М. И.

Редколлегия:
АГОКАС Н. Н.
БУДЯК А. С.
ГРОМОВ М. П.
ДЫКО Л. П.
КИРИЛЛОВ Н. И.
КОВАЛЕНКО Г. Я.
МАКУХИНА Л. Ф.
ПЕСКОВ В. М.
РЯБЧИКОВ Е. И.
СЕЛЕЗНЕВ И. Н.
СУСЛОВА О. В. (заместитель главного редактора)
ЧУДАКОВ Г. М. (ответственный секретарь)

Художник
ЦЕЛОВАЛЬНИКОВА Т. И.

Художественный редактор
БЕРСЕНЬЕВСКАЯ Т. Д.

Адрес редакции:
101878, Москва, Центр. М. Лубянка, 14

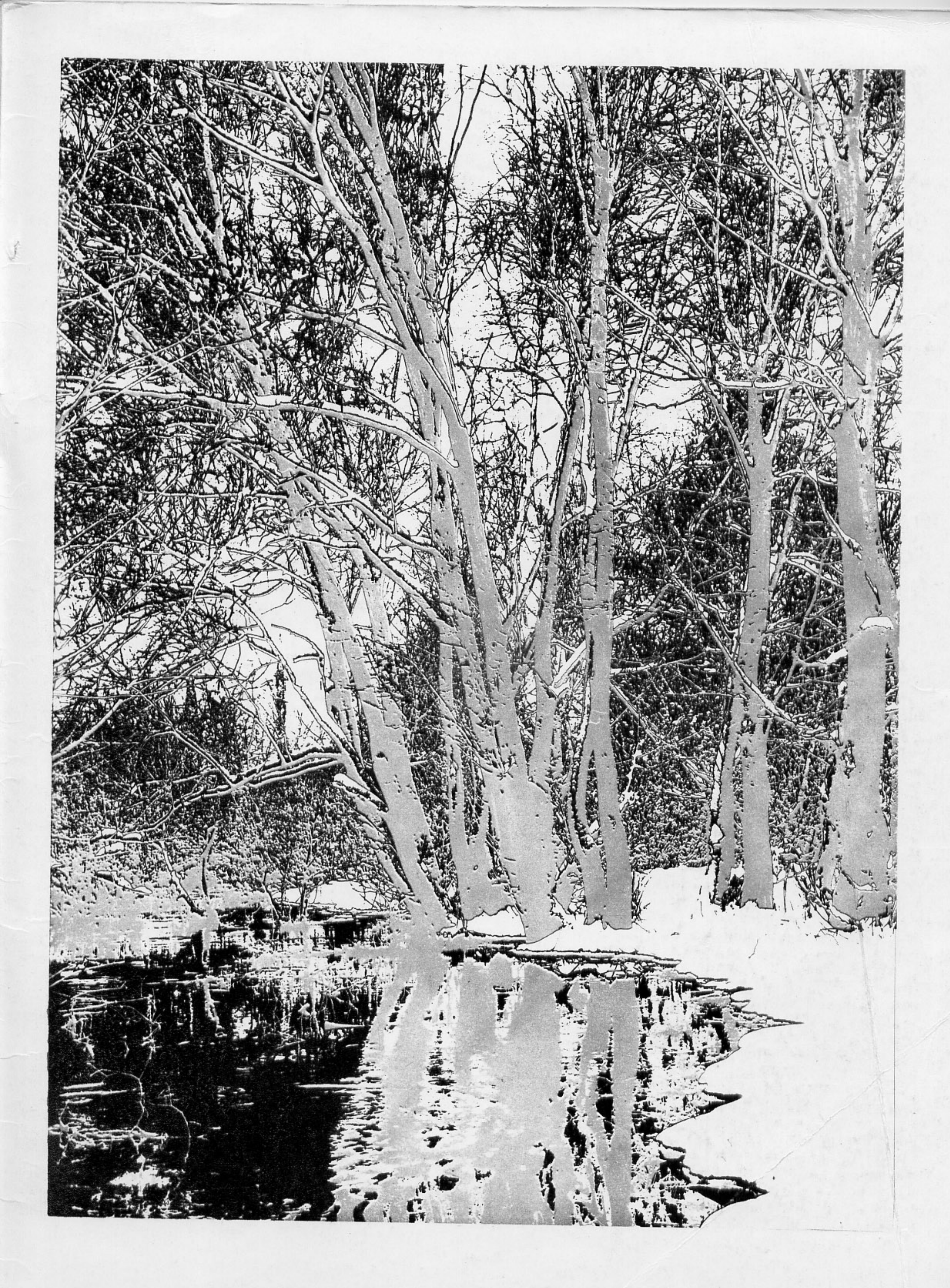
Телефоны:
зав. редакцией 221-04-97
секретариат 294-53-44
отдел фотожурналистики 228-69-48
отдел искусства фотографии 228-99-11
отдел техники 228-66-38
отдел писем 221-43-67

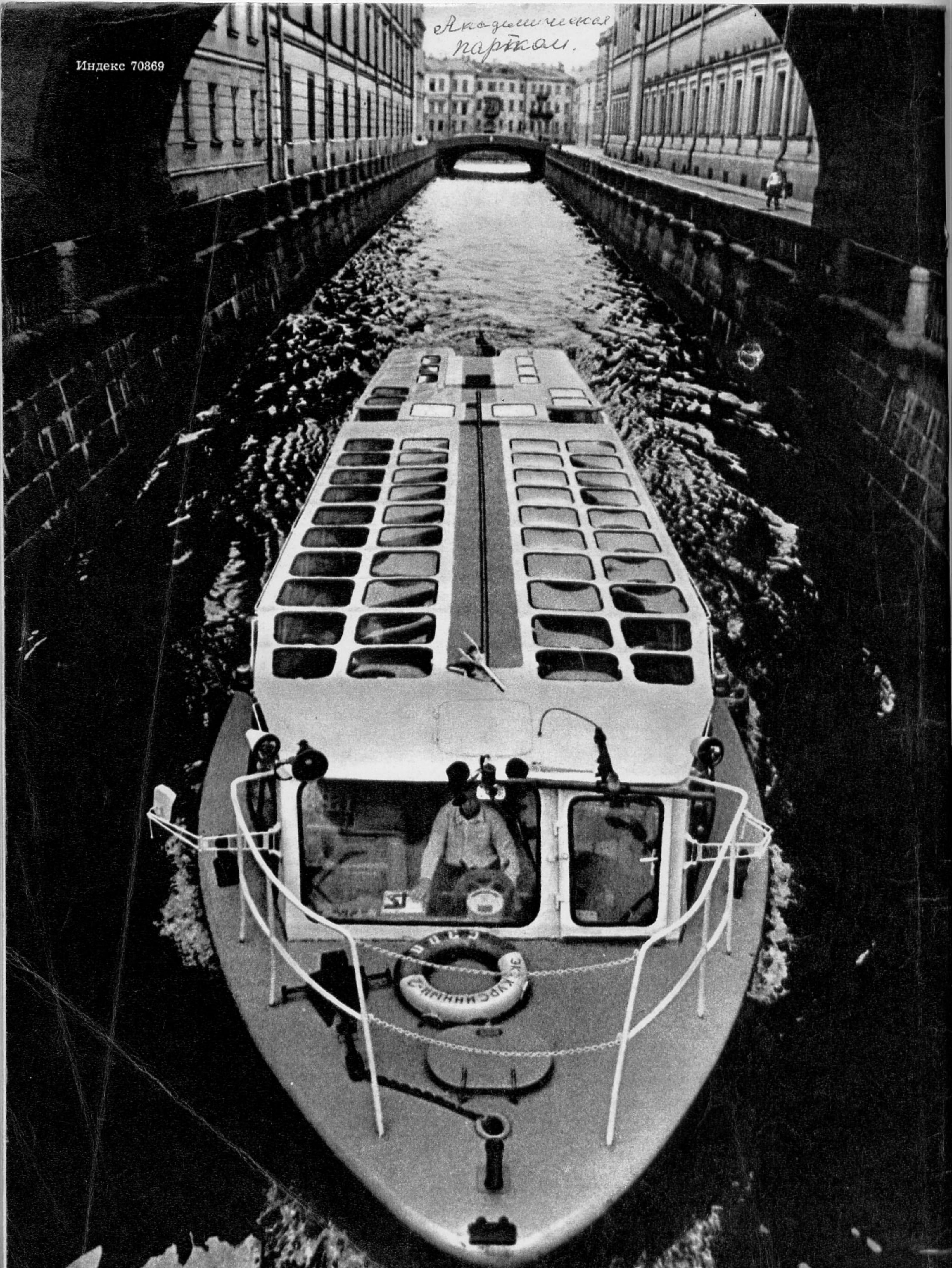
В НОМЕРЕ:

РУКОПИСИ И СНИМКИ НЕ ВОЗВРАЩАЮТСЯ

А06377
сдано в набор 6/IX-76 г.
подп. к печ. 11/X-76 г.
формат 62×92 1/8
печатных листов 7,25
учетно-издат. листов 10,57
тираж 240 000
зак. 406,
цена 40 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
Москва, проспект Мира, 105




Индекс 70869
Академическая
партком.